

JEAN BAPTISTE LOEILLET

JOHN LOEILLET OF LONDON

1680-1730

SIX SUITS OF LESSONS FOR THE HARPSICORD
OR SPINET IN MOST OF THE KEY'S WITH VARIETY
OF PASSAGES AND VARIATIONS THROUGHOUT
THE WORK

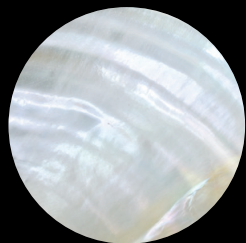
HYBRID
MULTICHANNEL



SUPER AUDIO CD

MARIA BANASZKIEWICZ-BRYŁA
HARPSICHORD | CLAVECIN

マリア・バナシュキェヴィチ=ブリワ
チェンバロ



JEAN BAPTISTE LOEILLET (1680-1730)

JOHN LOEILLET OF LONDON

ジャン＝バティスト・ルイエ (ロンドンのルイエ 1680-1730)

SIX SUITS OF LESSONS FOR THE HARPSICORD
OR SPINNET IN MOST OF THE KEY'S WITH
VARIETY OF PASSAGES AND VARIATIONS
THROUGHOUT THE WORK

ハーブシコードまたはスピネットのための多様な
楽節と変奏から成る6つのレッスン組曲集

SIX SUITES POUR LE CLAVECIN OU ÉPINETTE

SIX SUITES DE LEÇONS POUR LE CLAVECIN OU
L'ÉPINETTE DANS LA PLUPART DES TONALITÉS
AVEC UNE VARIÉTÉ DE PASSAGES ET DE VARIA-
TIONS TOUT AU LONG DE L'OUVRAGE

SUITE NO. I 組曲第1 番ト短調
- (G-MOLL / IN G MINOR / EN SOL MINEUR)

1.	ALLEMANDE	アルマンド	05:23
2.	CORENTE	コレンテ	03:35
3.	SARABANDA	サラバンド	02:56
4.	ARIA	アリア	02:54
5.	MINUET	メヌエット	04:15
6.	GIGA	ジーク	02:59

SUITE NO. II 組曲第2 番イ長調
- (A-DUR / IN A MAJOR/ EN LA MAJEUR)

7.	ALLEMANDE	アルマンド	05:05
8.	CORENTE	コレンテ	03:29
9.	SARABANDA	サラバンド	03:31
10.	ARIA	アリア	02:09
11.	MENUET	メヌエット	02:11
12.	GIGA	ジーク	03:49

SUITE NO. III 組曲第3 番ハ短調
- (C-MOLL / IN C MINOR/ EN UT MINEUR)

13.	ALLEMANDE	アルマンド	04:07
14.	CORRENTE	コッレンテ	01:54
15.	SARABANDA	サラバンド	03:00
16.	ARIA	アリア	01:21
17.	(DOUBLE)	ドゥーブレ	01:33
18.	MENUET	メヌエット	02:43
19.	GIGA	ジーク	02:28

TOTAL | 計: 59:52

SUITE NO. IV 組曲第4 番二長調
– (D-DUR / IN D MAJOR/ EN RÉ MAJEUR)

1.	ALLEMANDE	アルマンド	0 4 : 1 6
2.	CORRENTE	コレンテ	0 2 : 3 6
3.	SARABANDE	サラバンド	0 2 : 0 6
4.	GAVOTTE	アリア	0 1 : 1 8
5.	MENUET (EN RONDEAU)	メヌエット	0 2 : 4 6
6.	GIGA	ジーク	0 3 : 3 3

SUITE NO. V 組曲第5 番へ長調
– (F-DUR / IN F MAJOR/ EN FA MAJEUR)

7.	ALLEMANDE	アルマンド	0 5 : 3 1
8.	CORENTE	コレンテ	0 2 : 3 8
9.	SARABANDA	サラバンド	0 4 : 1 5
10.	GAVOTTE	ガヴォット	0 1 : 5 5
11.	MINUET	メヌエット	0 2 : 1 6
12.	GIGA	ジーク	0 1 : 5 6

SUITE NO. VI 組曲第6 番変ホ長調
– (ES-DUR / IN E FLAT MAJOR/ EN MI BÉMOL MAJEUR)

13.	ALLEMANDE	アルマンド	0 4 : 3 2
14.	CORENTE	コレンテ	0 2 : 5 9
15.	SARABANDA	サラバンド	0 1 : 5 5
16.	GAVOTTE	ガヴォット	0 2 : 5 8
17.	MINUET	メヌエット	0 2 : 2 5
18.	GIGA	ジーク	0 1 : 0 9

TOTAL | 計: 5 1 : 3 2

Zanim Jean Baptiste Loeillet (Lullie lub Lully), znany też jako John Loeillet of London (1680-1730) przybył, po studiach w Gandawie i Paryżu do Londynu około 1705 roku, miłośnicy sztuki klawesynowej mieli okazję zapoznać się z ośmioma suitami Henry'ego Purcella, które udostępniono amatorom muzyki w 1696 roku, w rok po śmierci ich autora. Możliwe, że także opublikowanie podręczników i materiałów do nauki muzyki m.in. zbioru tańców *Court Ayres or Pavins, Almains, Corants and Sarabands* (1655), *New Lessons and Instructions for the Virginals* (1678) Johna Playforda oraz utworów Johna Blowa ośmieliło przybysza z Flandrii do zajęcia się dydaktyką klawesynową, która przyniosła mu miano mistrza w nauczaniu gry na klawesynie.

Na karcie tytułowej kompozytor napisał, że oddaje w ręce wykonawcy *Six Suits of lessons for the Harpsicord or Spinnet in most of the Key's with Variety of Passages and Variations Throughout the Work* (pisownia oryginalna), czyli lekcje w różnych tonacjach, ze zróżnicowanymi pasażami i wariacjami. Patrząc w tekst muzyczny od razu możemy założyć, że kompozytor pragnął uczyć improwizowania i generalnie sztuki *partimento*, jakże modnej i przydatnej do wzbogacenia interpretacji. Powtarzalność schematów melodyczno-rytmicznych pomagała utrwalić pewne przydatne przeprowadzenia motywiczne, które potem można było wykorzystywać w podobnych pochodach zarówno w partii prawej ręki, jak i w obrębie linii basowej. Widać tu wpływy muzyki włoskiej, ale i francuskiej, która całkiem przyjemnie przyjęta się w Londynie, a to ze względu na zamiłowania króla Karola II, który spędził aż 9 lat w podróży na Kontynencie słuchając muzyki francuskiej. Po powrocie do kraju w 1660 roku król powołał zespół na wzór 24 muzyków Ludwika XIV, złożony z instrumentów z rodziny skrzypiec, w miejsce consortu viol, lutni i kornetów, który występował zarówno w teatrze jak i na dworze.

Jean Baptiste Loeillet przybywając do Londynu znakomicie wtopił się w trend fascynacji muzyką francuską, ale również powszechnie panującą włoską i eklektyzmem stylistycznym, tak dobrze rozpoznawalnym np. w utworach klawesynowych Georga Friedricha Haendla. Muzyka włoska w oczywisty sposób zafundowała całą Europą, a także Anglią, ze szczególnym naciskiem na Londyn. Powszechna obecność włoskich instrumentalistów, tuzów wokalne sztuki operowej oraz zamiłowanie do włoskiego sposobu wyrażania emocji, odcisnęło znaczące piętno w twórczości kompozytorów i tych rdzennych, i tych przyjezdnych.

Sześć Suit klawesynowych Loeilleta można podzielić na dwie odłogi. Na pierwszą składają się takie części jak: Allemande, Corente, Sarabande, Aria, Minuet i Giga w tonacjach: g-moll, A-Dur i c-moll.

W drugiej natomiast Arię zastępuje część taneczna w formie Gavotte. Tu tonacje zdominowane są przez tryb durowy (D-Dur, F-Dur, Es-Dur), także z przewagą tonacji bemolowych.

Nie znajdziemy w owych *Lessons* Jeana Baptiste'a Loeilleta fascynacji *Stylus phantasticus*, o którym pisali m.in. Athanasius Kircher i Sébastien de Brossard zwracając uwagę na swobodę przeprowadzenia narracji i pozbawionego wszelkich ograniczeń sposobu komponowania. Taki styl oparty na różnorodnych elementach wyrazu muzycznej wypowiedzi z pewnością wniósłby do tych kompozycji pierwiastek wirtuozerii. Suity nie są też poprzedzone *Prélude*, ani nie zawierają części fugowanych, jak np. w zaawansowanych fakturalnie i wykonawczo Suitach klawesynowych Haendla, wydanych w tym samym roku 1723. Ale może nie o to chodziło kompozytorowi, a raczej tylko o zapoznanie klawesynisty, w stopniu średniego zaawansowania w grze na tym instrumencie, z elementami śpiewnego prowadzenia frazy, możliwościami zdobienia, rejestracji i nauki zróżnicowanej artykulacji.

Kompozytor poza oznaczeniami nazw tańców nie pozostawia wielu sugestii interpretacyjnych. Artykulację zapisuje sporadycznie (Corente A-Dur, Air c-moll, Gavotte D-Dur i F-Dur) i zawsze dotyczy ona łączenia nut pod dwie-coulé, które dodają wykonaniu elegancji i lekkości. To samo odnosi się do oznaczeń dynamicznych ograniczonych do prostych określeń < piano i forte >, oznaczonych jedynie w Sarabande z I Suity g-moll!

Generalnie części cyklu składają się z tańców o budowie dwuczęściowej, gdzie druga część występuje w tonacji Dominanty. Jedyne odstępstwa od tej reguły możemy znaleźć np. w Sarabandzie z V Suity F-Dur, gdzie część środkowa napisana jest w tonacji f-moll, po czym powraca myśl początkowa w tonacji podstawowej, z wypełnionym harmonicznym basem.

To może z kolei sugerować przygotowanie do ćwiczeń z zastosowaniem *partimento*, stanowiącego kolejny stopień wtajemniczenia w edukacji muzyka grającego na instrumentach klawiszowych. Także Menuet ze Suity D-Dur ma część wewnętrzną, która mogłaby być oznaczona jako Menuet II, w tonacji paralelnej h-moll, po której następuje da capo i powrót

Menueta w tonacji zasadniczej.

Arie skłaniają się ku typowej włoskiej stylistyce, jednak w I Suicie g-moll, druga część zaczyna się w tonacji d-moll, co stanowi przełamanie późniejszego schematu. Jedynie w całym cyklu Aria ze Suity c-moll ma dopisane double, co również może sugerować propozycję sposobu rozbudowanego zdobienia linii melodycznej i zachęcania wykonawców do podjęcia takiego wyzwania. Znamy rozbudowane Double z np. Suit angielskich Jana Sebastiana Bacha, które zostały wydane wcześniej niż *Lessons* Loeilleta.

Gavottes zachowują schemat dwuczęściowy – Tonika-Dominanta z bezpiecznym powrotem do tonacji zasadniczej. Pod względem wyrazowym metrum Menuetów, poprzedzających ostatnią część w formie giga sugeruje przewagę szybkich temp z wyjątkiem II i III Suity w metrum $\frac{3}{4}$.

Biorąc pod uwagę skłonności stylistyczne Jeana Baptiste'a Loeilleta można zauważyć, że Allemande z I Suity zapisana jest w rytmie punktowanym tak, jakby kompozytor chciał od samego początku nawiązać do francuskiego *inégalité* i zasugerować wykonawcy swoje preferencje stylistyczne. Taki zabieg nie powtarza się w pozostałych Allemande, które swoim zapisem mogą prowokować do takiej interpretacji. Natomiast w II Suicie A-Dur jedynie połowa taktu I i II części mają charakterystyczny początek Allemande, dalej narracja jest typowa dla preludium o toccatowym charakterze.

Zapis Allemande z III Suity c-moll przywołuje na myśl te same tańce z Ordre François Couperina, również miłośnika twórczości Arcanella Corellego, jednak z pewnymi różnicami w zapisie ornamentacji, a przynajmniej częstotliwości jej występowania.

Corente w przewadze napisane w metrum $\frac{3}{4}$ są we włoskiej stylistyce, za wyjątkiem II Suity A-Dur, gdzie możemy spotkać charakterystyczne hemiole i sporo ozdóbek.

Corrente(!) z III Suity c-moll cechuje śpiewność ukształtowana pod wpływem rytmów synkopowanych uzupełniających frazę naprzemiennie w partiach obydwu rąk. Pozostałe Corente, jak np. z V i VI suity, charakteryzują się szybkim tempem i potocznością frazy. Sarabanda na $\frac{3}{4}$ z II Suity A-Dur z kroczącym basem i uzupełniającymi się rytmami, jak w niektórych Almandach Purcella, przypomina wybrane wolne części z Sonat skrzypcowych z op. 5 Corellego. W tej części oraz Menuecie z VI Suity

Es-Dur, kompozytor zastosował dość nieoczekiwany zabieg polegający na wzmocnieniu linii melodycznej lewej ręki oktavami. Czyżby proponował kolejną możliwość interpretacji swoich lekcji dydaktycznych?

Kończąc każdą suitę Giga zdecydowanie ma corelliowski charakter nawiązujący do słynnych sonat skrzypcowych tego kompozytora, którego Loeillet bardzo cenił.

Podczas organizowanych w swoim domu cotygodniowych koncertów w jednym z programów zaprezentowano po raz pierwszy w Anglii Concerti grossi op. 6 Arcangela Corellego.

Można wysnuć taką hipotezę, że jednak estetyka włoska była najbardziej pociągająca dla flamandzkiego kompozytora, który, jak wielu innych kompozytorów z Kontynentu, swoje życie związał z Londynem.

Loeillet udzielał lekcji gry na klawesynie oraz ceniony był także jako organista, który wraz z Georgiem Friedrichem Haendlem i Williamem Croftem testował nowe organy w St Dionis Backchurch, na których potem grał Charles Burney.

Lilianna Stawarz



Maria Banaszkiewicz-Bryła jest absolwentką Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, gdzie studiowała w klasie klawesynu doc. Z. Brenecz-Budny i mgr E. Mielczarek-Poprawy oraz w klasie organów doc. R. Sroczyńskiego.

W latach 1978-92 brała udział w licznych kursach interpretacji muzyki dawnej, pracując pod kierunkiem prof. Z. Rouzickovej, C. Tinleya, P. Lissauera i L. Kędrackiego. Już w czasie studiów rozpoczęła współpracę z Filharmonią Poznańską w zakresie wykonywania partii basso continuo w utworach orkiestrowych i wokarno-instrumentalnych (dzięki temu miała możliwość współpracy ze S. Stulgroszem, J. Kurczewskim, S. Harthem, N. Petri, H. Szeryngiem, I. Ojstrachem, D. Hope'em i Ch. Hogwoodem). Występuje z wieloma polskimi zespołami orkiestrowymi (m.in. Collegium Viridimontanum, Orkiestrą Kameralną Wratislavia, Orkiestrą Kameralną Leopoldinum, Filharmonią Poznańską, Filharmonią Sudecką, Filharmonią Lubuską, Filharmonią Gorzowską), a jako kameralistka współpracuje z wybitnymi solistami – instrumentalistami oraz wokalistami, wykonującymi muzykę dawną (m.in. G. Apap, B. Cocset, B. Nizioł, D. Severin, P. Esswood, B. i A. Bryła, R. Nakoneczny, M. Michałowska, M. Boberska, T. Raczkiwicz, J. J. Monowid).

Jako solistka i kameralistka dokonała wielu nagrań (m.in. 5 CD z muzyką J. S. Bacha, A. Vivaldiego, F. Nowowiejskiego, barokowych kompozytorów baskijskich), jest też autorką publikacji muzycznych m.in. książki „Klawiszowa muzyka baskijska XVIII wiek na podstawie zbioru Padre Donostii „Musica de Tecla en el País Vasco Siglo XVIII”, wydanej przez Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego i artykułów na temat muzyki hiszpańskiej.

Koncertowała w Niemczech, Francji, Holandii, Szwajcarii, Szwecji, Włoszech, Austrii, Stanach Zjednoczonych, Meksyku, Hong Kongu i na Tajwanie.

Oprócz działalności koncertowej, M. Banaszkiewicz-Bryła prowadzi, jako profesor tytularny, klasę klawesynu w Akademii Muzycznej w Poznaniu, od roku 2007 kierowała Zakładem Instrumentów Historycznych, a od 2019 Katedrą Historycznych Praktyk Wykonawczych. Jako prezes Stowarzyszenia „DisCe” prowadzi intensywną działalność, animując życie muzyczne środowiska wielkopolskiego, realizując autorskie projekty: „Forum Kameralne Muzyki Dawnej”, „Maestro Flatau”, „Wieczory Zamkowe w Kórniku”, „Akademicki Konkurs Klawesynowy”. Za swoją działalność Maria Banaszkiewicz-Bryła została uhonorowana wieloma odznaczeniami m.in. Medalem Komisji Edukacji Narodowej i Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.



WILLA PRZY UL. HENRYKA WIENIAWSKIEGO 3

Nagrania, których dokonano we wrześniu 2023 roku, zostały zrealizowane w wyjątkowej lokalizacji – wewnątrz Willi mieszczącej się przy ulicy Henryka Wieniawskiego 3 w Poznaniu.

Choć Willa ze sztuką muzyczną w całej swojej historii niewiele miała wspólnego, dzięki uprzejmości Władz Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w latach 2022 – 2023 tymczasowo gościła poznańską Akademię Muzyczną im. Ignacego Jana Paderewskiego, umożliwiając pracę studentom i pedagogom podczas remontu macierzystej Uczelni. Pierwotnie jednak już od początku swego istnienia Willa związana była z medycyną, dla celów właśnie tej sztuki została wybudowana. W 1912 roku przeniesiono tu bowiem (z ul. Wrocławskiej) działający od 1899 roku Instytut Higieny. Dzisiejsza ulica Wieniawskiego (wówczas König Ring) była częścią tzw. Dzielnicy Cesarskiej, która stanowiła nie tylko ścisłe centrum administracyjne dawnego Posen – była także jedną z najważniejszych i najbardziej reprezentacyjnych części miasta. Gmach Instytutu Higieny w porównaniu z Collegium Minus czy budynkiem dzisiejszego Teatru Wielkiego zyskał dość prostą, klasyczną formę. Projektantem Willi był Fritz Teubner, natomiast jej głównym budowniczym Walther Bettenstaedt.

W latach 20. XX wieku Instytut przekształcił się w Zakład Bakteriologii Uniwersytetu Poznańskiego, który po II Wojnie Światowej został przemianowany na Zakład Mikrobiologii Lekarskiej i pod taką nazwą funkcjonował w tym miejscu aż do 2022 roku.

Najbardziej dramatyczne wydarzenia, zapisane na kartach historii Willi przy Wieniawskiego, miały miejsce w latach 1939 – 1945 w czasie trwania II Wojny Światowej. Zakład włączony został wówczas do Uniwersytetu Rzeszy, a na jego terenie przeprowadzano na Polakach tragiczne w skutkach eksperymenty medyczne. Zatrważająca działalność Niemców doprowadziła do powstania grupy Odwetu Związku Walki Zbrojnej, na której czele stanął żołnierz AK, doktor medycyny oraz pracownik Zakładu Bakteriologii UP Franciszek Witaszek. Grupa „witaszkowców”, gdyż takim mianem bywa w skrócie określana, wykonywała wyroki śmierci na najbardziej okrutnych, niemieckich agresorach. Ostatecznie 8 stycznia 1943 roku Franciszek Witaszek wraz ze swoimi współpracownikami został stracony w Forcie VII w Poznaniu. Dzisiaj wzrok wszystkich

wchodzących do Willi natychmiast przyciąga tablica, upamiętniająca działalność słynnego doktora Witaszka.

Podczas działań zbrojnych w latach 1944 – 1945 budynek Zakładu Bakteriologii został niemal doszczętnie zniszczony, jednak po zakończeniu wojny bardzo szybko podjęto decyzję o jego odbudowie, którą oficjalnie zakończono w 1949 roku. Rok później swoją działalność rozpoczął wspomniany wcześniej Zakład Mikrobiologii Lekarskiej Akademii Medycznej.

Współcześnie szczytującą się długą i niezwykłą historią Willa przy ul. Wieniawskiego 3 czeka na zupełnie nowy rozdział, który tym razem napisze Instytut Historii Sztuki oraz Wydział Nauk o Sztuce UAM w Poznaniu.



JAK TO DZIAŁA, CZYLI O DŹWIĘKU

Nagranie płyty Loeillet miało miejsce w Willi przy ulicy Henryka Wieniawskiego w Poznaniu. Jest to budynek, w którym mieściła się część Katedry Historycznych Praktyk Wykonawczych poznańskiej Akademii Muzycznej. Producent albumu wybrał jedną z sal położonych na piętrze, której kubatura w jego ocenie pozwalała na dokonanie nagrania wraz z uchwyceniem ambientu pomieszczenia. Ważne było również to, że cykl utworów, który Państwo otrzymują do rąk, został pomyślany do grania właśnie w takim wnętrzu. Jak pisze muzyk:

„jest to bowiem muzyka kameralna, której powołanie najlepiej funkcjonuje w bliskim kontakcie z artystą”.

Jedną z cech techniki nagraniowej przyjętej przez pana MICHAŁA BRYŁĘ, który w tym przypadku łączy role producenta i realizatora nagrań, jest dążenie do minimalizacji toru nagraniowego. Ma to pomóc w uwolnieniu się od zniekształceń wprowadzanych przez dodatkowe urządzenia. W tym przypadku zdecydował się na bliskie ujęcie mikrofonami Microtech Gefell M221 - para główna stereo – co, jak mówi, pozwoliło na „bardzo precyzyjne ułożenie instrumentu w ogólnej panoramie”. Z kolei dalsza para mikrofonów Microtech Gefell M320 ułożona była w reakcji na zebranie całego pasma poprzez otwarcie klapy instrumentu i bazowanie na odbiciu jego fali dźwiękowej.

Kolejną cechą szczególną jego nagrań jest wyeliminowanie zewnętrznych przedwzmacniaczy mikrofonowych i skorzystanie z tych, które oferuje przetwornik cyfrowo-analogowego Merging Technologies Hapi Mk II. Materiał ma parametry DXD, a więc 352.8 kHz, 32 bity i został zmiksowany i poddany masteringowi „in-the-box”, czyli w stacji DAW. Wyjściowy sygnał stereofoniczny i surround został następnie przekonwertowany na sygnał DSD, z myślą o płycie hybrydowej SACD.

Nagrania z klawesynem w roli głównej borykają się z przeróżnymi problemami. A to są zbyt jasne, a to zbyt mało szczegółowe, a zazwyczaj nie potrafią pokazać prawdziwej skali instrumentu. Nagranie o którym mowa jest inne. Z jednej strony jego barwa jest niska, a brzmienie instrumentu dociążone. To delikatne przechylenie balansu tonalnego w kierunku

masy i skali dało w efekcie duży obraz instrumentu i swego rodzaju namacalność dźwięku. Jego brzmienie nie jest jednak przesadzone, a to dlatego, że dużą rolę w odbiorze tego przekazu gra bardzo ładnie, dobrze, ze smakiem dobrany pogłos. Instrument słychać po prostu tak, jakby stał w rogu średniej wielkości pomieszczenia o wysokim suficie, z kotarami wokół niego, a my jakbyśmy siedzieli kilka metrów dalej.

To nagranie, które ma w sobie dużo ciepła, czyli nie jest „odchudzone” - w przypadku klawesynu to trudny zabieg. Ale też jest zwiewne, w tym sensie, że dźwięk rozchodzi się w przestrzeni gładko i w czysty sposób. Nagrania „in-the-box” mają zazwyczaj problem z nasyceniem pasma i rozdzielczością, co jest paradoksem, bo rezygnacja z zewnętrznego, analogowego stołu mikserskiego i analogowych urządzeń peryferyjnych, takich jak kompresory, limityry czy equalizery, żeby nie wchodzić w to głębiej, często prowadzi do bezosobowego, wypranego z emocji dźwięku, choć powinno być odwrotnie. Tutaj jest inaczej. Rozdzielczość jest doskonała, podobnie jak obrazowanie w stereoskopowej przestrzeni, ale najważniejsza wydaje się barwa, niska, gęsta i nasycona. Nawet szum pomieszczenia, wygaszany przez realizatora wraz z gaśnięciem samego dźwięku na końcu utworów, jest gęsty i podobny do tego, który znamy z nagranych taśm analogowych.

Bardzo mi się ta płyta podoba, muzycznie, ale i dźwiękowo. Jest niezwykle przyjemna w słuchaniu i z wysokiej klasy systemem audio da gęsty, ogarniający nas dźwięk o bardzo relaksującym charakterze. Będziemy chcieli słuchać jej głośno, ponieważ wraz z podkręcaniem gałki siły głosu dostaniemy coraz większy, coraz głębszy obraz instrumentu, coś jakby okno otwarte pomiędzy kolumnami. Gorąco polecam!

dr Wojciech Pacuła
redaktor naczelny „High Fidelity”



XX LAT HIGH FIDELITY 2004→2024



Manufaktura Prelude Classics została zakorzeniona w filozofii realizowania projektów fonograficznych spełniających standardy dźwięku wysokiej definicji. Idea formatu audio o zwiększonej częstotliwości wpływa na immersję doznań, dzięki której odbiorca może doświadczać autorskiej interpretacji artysty w sposób bardziej namacalny.

Produkcje Oficyny realizowane są z nastawieniem uchwycenia naturalnych walorów brzmieniowych instrumentu oraz akustycznych właściwości pomieszczeń, spełniając oczekiwania melomanów w kontekście audiofilskiej jakości nagranych materiałów.

Działalność Wydawnictwa determinuje misja podjęcia próby uchwycenia emocji związanych z odczuwaniem muzyki. Muzyka klasyczna jest bowiem dziedziną sztuki, która odzwierciedla możliwie wszystkie rodzaje uczuć dotyczących ludzkiej percepcji.

POBIERZ DODATKOWE MATERIAŁY



Album z kompletem VI Suit klawesynowych J. B. Loeilleta dostępny jest w formie hybrydowego nośnika Super Audio CD oraz plików DSD.

Before Jean Baptiste Loeillet (Lullie, Lully), also known as John Loeillet of London (1680–1730), arrived in that city around 1705 (following his studies in Ghent and Paris), harpsichord lovers and music amateurs in England had already been familiar with Henry Purcell's eight suites published in 1696, a year after the composer's death. Handbooks and other educational publications, such as John Playford's dance collection *Court Ayres or Pavins, Almains, Corants and Sarabands* (1655), *New Lessons and Instructions for the Virginals* (1678), as well as prints of music by John Blow, may also have encouraged the newcomer from Flanders to print his educational cycle for the harpsichord – a project which established his reputation as a master teacher of that instrument.

As the title page informs us, the collection comprises *Six Suits of lessons for the Harpsicord or Spinnet in most of the Key's with Variety of Passages and Variations Throughout the Work* (original spelling), that is, keyboard lessons in various keys, featuring different arpeggio exercises and variations. The character of the music immediately suggests it was meant to teach improvisation and, overall, the highly fashionable art of partimento, which was a handy tool for enhancing a work's interpretation. The repetitive melodic and rhythmic patterns reinforce the use of certain useful motivic progressions that could similarly be applied in both right hand and the bass line. The music betrays both Italian and French influence. The latter was quite congenially established in London owing to king Charles II's personal preferences derived from his nine long years of travels on the Continent, where he would listen to French music. Having returned to England in 1660, he founded an ensemble modelled on Louis XIV's 24-piece orchestra, comprising instruments of the violin family which replaced the consort of viols, lutes, and cornetts. The ensemble performed at both the theatre and court.

On his arrival in London, Jean Baptiste Loeillet perfectly tapped into this trend of fascination with French style and the then dominant Italian music, as well as the stylistic eclecticism easily discernible, for instance, in the harpsichord works of George Frideric Handel. Italian music definitely reigned supreme both on the Continent and in England – London in particular. Italian instrumentalists and operatic stars were everywhere. Their presence, along with a vogue for the Italian type of emotional expression, significantly influenced both local composers and foreign arrivals.

Loeillet's cycle of six harpsichord suites can be divided into two groups, the first of which

consists of Allemande, Corente, Sarabanda, Aria, Menuet, and Giga in G minor, A major, and C minor, whereas in the second group the Aria is replaced by a dance (Gavotte) and the major mode becomes dominant (D, F and E-flat major – likewise mostly flat key signatures).

One will not find in Loeillet's *Lessons* a fascination with the stylus phantasticus as described for instance by Athanasius Kircher and Sébastien de Brossard, who emphasised freedom of narrative structure and rejection of all limitations. Such a style of composition, based on varied tools of musical expression, would certainly introduce a virtuosic streak into Loeillet's collection. This, however, is not the case. His suites are not preceded by préludes, either, nor do they include fugue-based movements such as those found in Handel's texturally advanced and technically difficult *Harpsichord Suites*, also published in 1723. Such complexities do not seem to have been Loeillet's goal. His intention was to teach moderately advanced performers the art of songlike phrasing, different types of ornamentation, registration, and articulation.

Apart from dance names, there are scanty performance guidelines in the print. Articulation is only sporadically marked (as in Corente in A major, Air in C minor, Gavottes in D and F major), and the only notated element is the coulé (slide) grouping of two notes for the sake of elegance and lightness. The same is true of dynamic markings, which are limited to simple < piano and forte > indications, found exclusively in the Sarabande from Suite No. I.

The suite movements are principally bipartite dances in which the second section is in the key of the dominant (with some few exceptions such as the Sarabande from Suite No. V, whose central segment in F minor is followed by a recurrence of the initial musical thought in the principal key, complemented by harmonic bass. This may have been intended as preparation for partimento exercises – the next stage of initiation for keyboard players. The Menuet from Suite No. IV likewise contains a central segment (which could be marked as Menuet II) in the parallel key of B minor, followed by da capo and a return of the Menuet in the principal key.

The Arias tend towards the typical Italian style and model, though in Suite No. I in G Minor the second section starts in D minor – a divergence from the later pattern. In the whole cycle, only Suite in C Minor features a Double added to the Aria, which may be taken as a proposal for complex melodic ornamentation and an encouragement to take up such a challenge known, for instance, from the extensive Double sections of Johann Sebastian Bach's *English Suites* (published before Loeillet's *Lessons*). The Gavottes maintain the bipartite tonic-dominant model

with a 'safe' return to the principal key. In expressive terms, the time signature in the Menuets (which precede the final movement – Giga) suggests predominantly fast tempi except in Suites Nos. II and III (in $\frac{3}{4}$).

The Allemande from Suite No. I is notated with punctuated rhythms which, considering Loeillet's stylistic predilections, looks like a reference at the very start to the French *inégalité*. Though this element is missing from the other Allemandes, their notation does encourage an analogous interpretation. In Suite No. II, however, only half of the measure in segments I and II starts characteristically of an Allemande, whereas the rest of the narration is typical of a toccata-like prelude. In Suite No. III, the notation of the Allemande brings to mind dances of the same genre from the *Ordre* by François Couperin (likewise an enthusiast of Arcangelo Corelli's output) except for some differences in notating ornamentation, or at least in the frequency of its use.

The Corentes are mostly in $\frac{3}{4}$ time and Italian style, except for Suite No. II, where this movement features characteristic hemiolas and many ornaments. In Suite No. III this section (spelled as *Corrente*) has a song-like character owing to syncopated rhythms that complement the phrasing alternately in both hands. The remaining Corente segments (e.g. Suites Nos. V and VI) are in fast tempi with lively fluent phrasing.

The Sarabande from Suite No. II, in $\frac{3}{4}$ time with striding bass and mutually complementary rhythms (as in some of Purcell's Allemandes), resembles certain slow movements from Corelli's *Violin Sonatas*, Op. 5. In Suite No. VI, Sarabande and Menuet, the composer applies a rather unexpected concept, doubling the left-hand melody in octaves. Should this be taken as another educational-interpretative hint?

All the suites end with a Giga, clearly modelled on the famous *Violin Sonatas* by Corelli – a composer whom Loeillet held in very high regard. It was during the weekly concerts held at his home that Corelli's *Concerti grossi*, Op. 6 were first presented in England. One might conclude that for this Flemish artist – who, like many other composers from the Continent, associated his life and career with London – the Italian aesthetic was most attractive, after all.

Apart from teaching the harpsichord, Loeillet was also a highly regarded as an organist. With Handel and William Croft, he tested the new organ of London's St Dionis Backchurch, the later instrument of Charles Burney.

Lilianna Stawarz

Maria Banaszekiewicz-Bryła graduated from the Ignacy Jan Paderewski Academy of Music in Poznań, where she studied harpsichord with Zofia Brenecz-Budny, DMus, Habil. and Ewa Mielczarek-Poprawa, MMus, as well as organ with Romuald Sroczyński, DMus, Habil. In 1978–92, she took part in numerous early music performance workshops and masterclasses, taught by Zuzana Růžicková, Colin Tinley, Péter Lissauer, and Leszek Kędracki. Already during her studies she began to perform figured bass in orchestral works with or without voices at Poznań Philharmonic, where she collaborated with Stefan Stuligrosz, Jerzy Kurczewski, Sidney Harth, Michala Petri, Henryk Szeryng, Igor Oistrakh, Daniel Hope, and Christopher Hogwood.

The artist has appeared with such Polish orchestras as Collegium Viridimontanum, Wratislavia and Leopoldinum chamber orchestras, philharmonic orchestras from Poznań, Wałbrzych, Zielona Góra, and Gorzów. She has interpreted chamber music with such eminent early music performers as Gilles Apap, Bruno Cocset, Bartłomiej Nizioł, Domenico Severin, Paul Esswood, Bartosz and Aleksandra Bryła, Robert Nakoneczny, Marzena Michałowska, Marta Boberska, Tomasz Raczekiewicz, and Jan Jakub Monowid. She has given concerts in Germany, France, the Netherlands, Switzerland, Sweden, Italy, Austria, the United States, Mexico, Hong Kong, and Taiwan. As a soloist and chamber musician, she has recorded extensively, including five CD albums of music by Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Feliks Nowowiejski, and Basque Baroque composers.

She has also authored the book *Basque Keyboard Music in the Eighteenth Century* (based on Padre Donostia's *Musica de Tecla en el País Vasco Siglo XVIII*, Paderewski Academy of Music Publishing House) and papers on Spanish music. Apart from her concert activity, Banaszekiewicz-Bryła is a bearer of the Polish state's professorial title and a faculty member at her alma mater in Poznań, where she was head of the Faculty of Historical Instruments (from 2007) and the Chair of Historical Performance Practice (since 2019). As President of 'DisCe' Association she has been intensely involved in the music life of the Greater Poland region, where she has authored and implemented such projects as the 'Early Chamber Music Forum', 'Maestro Flatau', 'Evenings at Kórnik Castle', and the 'Academic Harpsichord Competition'. Her work has been recognised with numerous awards, such as the Medal of the Commission of National Education and the Silver Medal for Merit to Culture – Gloria Artis.

VILLA AT 3 HENRYKA WIENIAWSKIEGO STREET

The album was recorded in September 2023 at a unique location – the interiors of the villa at 3 Henryka Wieniawskiego Street in Poznań. Historically, the villa's only link to music is the fact that, courtesy of the Adam Mickiewicz University's authorities, it temporarily housed the Paderewski Academy of Music in 2022–23, making it possible for students and teachers to continue their work while the Academy's own building was being renovated. The villa had originally been associated with the medical science, since it was erected as a new venue (from 1912) for the Hygiene Institute (est. 1899, originally located in Wrocławska Street). The present-day Wieniawskiego Street (then König Ring) was part of the so-called Imperial District of Poznań (then Posen), the city's strict administrative centre and one of its most important and elegant parts. Unlike the Collegium Minus and the present-day Grand Theatre, the Hygiene Institute, designed by Fritz Teubner and built under the supervision of Walther Bettenstaedt, is rather simple and classical in form. In the 1920s the Institute was converted into Poznań University's Faculty of Bacteriology, which became the Department of Medical Microbiology after World War II and operated under this name at the same location until 2022.

The most dramatic events took place in the villa in 1939–45, during World War II, when the faculty became part of the Reichsuniversität Posen and the site of gruesome medical experiments conducted on Polish citizens. These horrifying practices of the Germans led to the establishment of an underground ZWZ (Union of Armed Struggle) retaliation unit led by Home Army soldier Franciszek Witaszek, a medical doctor and staff member of the University's Faculty of Bacteriology. The unit, called 'Witaszek's men' for short, carried out death sentences which the Polish state passed on the cruellest among the German invaders. Witaszek and his collaborators were executed on 8 January 1943 at Poznań's 7th Fort. The famous doctor is commemorated by a plaque which attracts the eyes of all those who enter the villa today.

The Faculty was almost completely destroyed during military campaigns in 1944–45. The decision to rebuild it was taken soon after the war. Construction work was officially completed in 1949, and the already mentioned Department of Medical Microbiology (of the Medical Acad-

emy, now – the University of Medical Sciences) was inaugurated there in the following year. The present time opens a new chapter in the villa's history as the seat of the Adam Mickiewicz University's Institute of Art History (part of the Faculty of Arts Studies).

HOW IT WORKS: ABOUT THE RECORDING

Loeillet was recorded at 3 Henryka Wieniawskiego Street in Poznań, the villa that partly housed the Chair of Historical Performance Practice of Poznań's Academy of Music. The album producer chose an upper floor room that he deemed large enough to capture the venue's ambience. Importantly, the suite cycle presented here was intended for performance in precisely this kind of space, since such 'chamber music best fulfils its destined role where there is close contact with the artist,' as the musician explains.

One of the qualities of the recording technique selected by MICHAŁ BRYŁA in his joint capacity as sound engineer and recording producer is to make the signal trajectory as short as possible so that distortion caused by equipment is minimized. Close range is captured by a pair of Microtech Gefell M221 main stereo mikes, which, according to Bryła, make it possible 'very precisely to situate the instrument in the overall sound panorama'. A couple of Microtech Gefell M320 microphones placed at a larger distance react to the entire range by opening the instrument's lid and capturing the thus reflected sound waves.

Furthermore, external mic preamps are eliminated in favour of the Merging Technologies Hapi Mk II digital-analogue processor. The sound is recorded in DXD (352.8 kHz, 32-bit) quality and mastered 'in the box' (that is, in a digital audio workstation). The input stereo and surround signal is subsequently converted to DSD format for the needs of a hybrid SACD release.

Recording a harpsichord creates all kinds of problems. On some recordings the sound is too bright, not detailed enough, or (usually) it does not reflect the true range of the instrument. This album is different. On the one hand, the sound is low and has substance. The balance subtly tilts towards mass and range, which makes the instrument sound 'large' and in a way palpable.

The sound is by no means exaggerated, however, since much of this effect is produced by a tastefully and pleasantly conceived reverb, so that the harpsichord sounds as it really would in the corner of a medium-sized room with a tall ceiling and curtains on both sides while the listener is seated several metres away from the instrument.

The recording has much warmth. It is not overly 'thin' (a substantial achievement, for the harpsichord) but it is 'airy' in the sense of the spreading waves sounding all pure and smooth. 'In-the-box' recordings frequently suffer from inadequate range saturation and definition. Though one would expect the opposite effect, the exclusion of an external analogue mixing console and analogue peripheral devices (compressors, limiters, equalizers – I will not delve into the details here) paradoxically frequently results in an impersonal sound devoid of emotional expression. This is not the case with Bryła's Loeillet, though. Here, the definition is excellent, and so is the stereo imaging. And, most importantly, we get a low, dense and saturated timbre. Even the room noise, which is made to subside along with the instrumental sound at the end of each piece, is dense and resembles the effect of an analogue tape.

This is a recording I really like in both musical and acoustic terms. It makes for an extremely pleasant listening experience. On high-quality audio playback equipment, it will produce a dense immersive sound of a highly relaxing character, one that makes us turn up the volume in order to obtain a wider and deeper image of the instrument – as if a window was being opened between the speakers. Warmly recommended!

Wojciech Pacuła,
Phd, High Fidelity editor-in-chief



→ www.HIGHFIDELITY.pl

20 YEARS OF HIGH FIDELITY 2004→2024

Rooted in the philosophy of high-definition top-standard sound recording projects, Prelude Classics Music Record Manufacture produces audio formats with increased sample rates and bit depths, which makes it possible more directly to experience the artist's original interpretative concept.

The label aims to capture the instrument's natural sound characteristics and the room's acoustics in response to music lovers' expectations concerning audiophile recording quality.

Our work is guided by the mission of capturing the emotions triggered by the musical experience. Classical music is a discipline of art that best reflects all kinds of feelings related to the human perceptive faculty.

DOWNLOAD EXTRA MATERIALS



The recording of Loeillet's complete set of *Six Harpsichord Suites* is available on a hybrid Super Audio CD and in the form of DSD files.

Avant que Jean Baptiste Loeillet (Lullie ou Lully), dit John Loeillet of London (1680-1730) n'arrive, après des études à Gand et à Paris, par Londres vers 1705, les amateurs de l'art du clavecin ont eu l'occasion de connaître les huit suites d'Henry Purcell, mises à la disposition des musiciens amateurs en 1696, un an après la mort de leur auteur. En dehors de cela, la publication de manuels et de matériel d'enseignement de la musique, dont un recueil de danses Court Ayres or Pavins, Almaines, Corants and Sarabands (1655) et New Lessons and Instructions for the Virginals (1678) de John Playford et des œuvres de John Blow, a peut-être encouragé le nouveau venu des Flandres à se lancer dans l'enseignement du clavecin, ce qui lui a valu le titre de maître de clavecin.

Sur la page de titre, le compositeur a écrit qu'il donnait à l'interprète Six Suits of lessons for the Harpsicord or Spinnet in most of the Key's with Variety of Passages and Variations Through the Work (orthographe originale), c'est-à-dire des leçons dans différentes tonalités avec des passages et des variations variés. En regardant le texte musical, on peut immédiatement supposer que le compositeur a voulu enseigner l'improvisation et plus généralement l'art du partimento, très en vogue à l'époque et utile pour enrichir l'interprétation. La répétition des motifs mélodiques et rythmiques permettait de mémoriser certains passages, qui pouvaient être utilisés dans des séquences similaires, tant dans la partie de la main droite que dans la ligne de basse. On peut y voir l'influence de la musique italienne, mais aussi de la musique française, qui fut très bien accueillie à Londres, grâce à la prédilection du roi Charles II, qui passa pas moins de neuf ans à voyager sur le continent en écoutant de la musique française. À son retour en 1660, le roi créa un ensemble à la manière des 24 musiciens de Louis XIV, composé d'instruments de la famille des violons, à la place d'un consort de violes, de luths et de cornets, qui se produisit aussi bien au théâtre qu'à la cour.

L'arrivée de Jean-Baptiste Loeillet à Londres s'inscrit parfaitement dans le courant de fascination pour la musique française, mais aussi pour la musique italienne communément répandue et l'éclectisme stylistique si bien reconnaissable, par exemple, dans les œuvres pour clavecin de Georg Friedrich Haendel. La musique italienne s'est clairement imposée dans toute l'Europe, ainsi qu'en Angleterre, et plus particulièrement à Londres. La présence généralisée d'instrumentistes italiens, de grands noms de l'opéra vocal et l'amour de la manière italienne d'exprimer les émotions ont laissé une marque significative sur l'œuvre des compositeurs, qu'ils

soient autochtones ou étrangers.

Les six Suites pour clavecin de Loeillet peuvent être divisées en deux sections. La première se compose de mouvements tels que l'Allemande, la Corente, la Sarabande, l'Aria, le Menuet et la Giga dans les tonalités de Sol Mineur, de La Majeur et d'Ut Mineur.

Dans la deuxième, cependant, l'Aria est remplacée par un mouvement de danse sous la forme d'une Gavotte. Ici, les tonalités sont dominées par le mode majeur (Ré majeur, Fa majeur, Mi Bémol majeur), avec également une prédominance de tonalités en Bémol.

On ne rencontre pas dans ces Leçons de Jean Baptiste Loeillet la fascination pour le Stylus phantasticus, à propos duquel Athanasius Kircher et Sébastien de Brossard, entre autres, ont écrit, attirant l'attention sur la liberté de mener la narration et sur un mode de composition dépourvu de toute contrainte. Un tel style basé sur divers éléments d'expression musicale apportera certainement un élément de virtuosité à ces compositions. Les suites ne sont pas non plus précédées d'un Prélude et ne contiennent pas de mouvements fugués, comme c'est le cas, par exemple, dans les suites pour clavecin de Haendel, avancées en termes de texture et d'exécution, publiées la même année, en 1723. Mais ce n'était peut-être pas l'intention du compositeur, qui souhaitait plutôt familiariser le claveciniste, à un niveau intermédiaire de jeu de l'instrument, avec les éléments de la conduite d'une phrase de manière chantante, les possibilités d'ornementation, la registration et l'apprentissage d'une articulation variée.

En dehors des indications de noms de danses, le compositeur ne laisse pas beaucoup de suggestions d'interprétation. L'articulation est notée sporadiquement (Corente en La Majeur, Air en Ut Mineur, Gavotte en Ré Majeur et en Fa Majeur) et concerne toujours la combinaison des notes par paires, coulé, qui apporte élégance et légèreté à l'exécution. Il en va de même pour les indications dynamiques qui se limitent aux simples termes piano et forte, marqués uniquement dans la Sarabande de la Suite n° 1 en Sol Mineur !

En général, les mouvements du cycle consistent en des danses à structure bipartite, dont le deuxième mouvement est dans la tonalité de dominante. Les seules exceptions à cette règle se trouvent par exemple dans la Sarabande de la Cinquième Suite en Fa Majeur, où le mouvement central est écrit dans la tonalité de Fa Mineur, suivi d'un retour de l'idée initiale dans la tonalité fondamentale, avec une basse remplie d'harmoniques.

Ceci, à son tour, peut suggérer une préparation à la pratique du partimento, qui est le

suivant niveau d'initiation dans la formation d'un musicien jouant sur des instruments à clavier.

De même, le Menuet de la Suite en Ré Majeur comporte un mouvement intérieur que l'on pourrait appeler Menuet II, dans la tonalité parallèle de Si Mineur, suivi d'un Da Capo et du retour du Menuet dans la tonalité principale.

Les Arias tendent vers le style italien typique, mais dans la Suite en Sol Mineur n°1, le deuxième mouvement commence dans la tonalité de Ré Mineur, ce qui constitue une rupture par rapport au modèle ultérieur.

Dans l'ensemble du cycle, seule l'Aria de la Suite en Do Mineur comporte un double ajouté, ce qui peut également suggérer une manière d'embellir la ligne mélodique de manière élaborée et encourager les interprètes à relever un tel défi. Nous connaissons les doubles étendus, par exemple, dans les Suites anglaises de Jean-Sébastien Bach, qui ont été publiées avant les Leçons de Loeillet.

Les Gavottes conservent le schéma tonique-dominante en deux mouvements avec un retour sûr à la tonalité majeure. En termes d'expression, la signature mètrique des menuets, précédant le dernier mouvement en forme de gigue, suggère une prédominance des tempos rapides, à l'exception des Deuxième et Troisième Suites en mètrique $\frac{3}{4}$.

Compte tenu des orientations stylistiques de Jean-Baptiste Loeillet, on peut noter que l'Allemande de la Suite n°1 est notée en rythme ponctué, comme si le compositeur avait voulu dès le départ faire allusion à l'inégalité française caractéristique - et suggérer ses préférences stylistiques à l'interprète. Ce procédé n'est pas répété dans les autres Allemandes qui, par leur notation, peuvent provoquer une telle interprétation. En revanche, dans la Deuxième Suite en La Majeur, seules les demi-mesures du premier et du deuxième mouvement ont le début caractéristique d'une Allemande ; plus loin, la narration est typique d'un prélude de type toccata.

La notation de l'Allemande de la Suite n°3 en Ut Mineur rappelle les mêmes danses de l'Ordre de François Couperin, lui aussi admirateur de l'œuvre d'Arcangelo Corelli, mais avec quelques différences dans la notation de l'ornementation, ou du moins dans la fréquence de son apparition.

Les Corente, principalement écrits en signature mètrique $\frac{3}{4}$, sont de style italien, à l'exception de la Suite n°2 en La Majeur, où l'on retrouve l'hémiole caractéristique et beaucoup d'ornementation.

La Corrente de la Suite n°3 en Ut Mineur a un caractère chantant façonné par des rythmes syncopés qui complètent la phrase alternativement dans les parties des deux mains. D'autres Corente, comme celles des Cinquième et Sixième Suites, sont caractérisées par des tempi rapides et un phrasé coulant. La Sarabande sur $\frac{3}{4}$ de la Suite n°2 en La Majeur, avec une basse marchante et des rythmes complémentaires, comme dans certaines Almandas de Purcell, rappelle certains mouvements lents des Sonates pour violon de l'opus 5 de Corelli. Dans ce mouvement et dans le Menuet de la Sixième Suite en Mi Bémol Majeur, le compositeur a utilisé le procédé plutôt inattendu consistant à renforcer la ligne mélodique de la main gauche par des octaves. Se pourrait-il qu'il propose une autre interprétation de ses leçons didactiques ?

Concluant chaque suite, chacune des Giga a un caractère résolument Corellien, faisant allusion aux célèbres sonates pour violon de ce compositeur que Loeillet tenait en haute estime.

Lors des concerts hebdomadaires organisés à son domicile, l'un des programmes comportait les Concerti grossi Op. 6 Arcangelo de Corelli pour la première fois en Angleterre.

On peut cependant émettre l'hypothèse que l'esthétique italienne était la plus séduisante pour le compositeur flamand qui, comme beaucoup d'autres compositeurs du continent, a lié sa vie à Londres.

Loeillet donnait des cours de clavecin et était également un organiste très apprécié qui, avec Georg Friedrich Handel et William Croft, testa le nouvel orgue de St. Dionis Backchurch sur lequel joua plus tard Charles Burney.

Lilianna Stawarz



Maria Banasziewicz-Bryła - est diplômée de l'Académie de musique I. J. Paderewski de Poznań, où elle a étudié dans la classe de clavecin du professeur Z. Brenz-Budna et de Mgr E. Mielczarek-Poprawa, et dans la classe d'orgue du professeur R. Sroczyński.

En 1978-92, elle a participé à de nombreux cours d'interprétation de musique ancienne, sous la direction des professeurs Z. Rouzickova, C. Tinley, P. Lissauer et L. Kędracki. Dès le début de ses études, elle a commencé à collaborer avec l'Orchestre philharmonique de Poznań en interprétant des parties de basse continue dans des œuvres orchestrales et vocales-instrumentales (grâce à cela, elle a eu l'occasion de travailler avec S. Stuligrosz, J. Kurczewski, S. Harth, N. Petri, H. Szeryng, I. Ojstrach, D. Hope et Ch. Hogwood). Elle se produit avec de nombreux ensembles orchestraux polonais (dont le Collegium Viridimontanum, le Wratislavia Chamber Orchestra, le Leopoldinum Chamber Orchestra, le Poznań Philharmonic, le Sudecka Philharmonic, le Lubuska Philharmonic, le Gorzów Philharmonic), et en tant que musicienne de chambre, elle collabore avec d'excellents solistes - instrumentistes et vocalistes - dans le domaine de la musique ancienne (dont G. Apap, B. Cocset, B. Nizioł, D. Severin, P. Esswood, B. et A. Bryła, R. Nakoneczny, M. Michałowska, M. Boberska, T. Raczekiewicz, J. J. Monowid).

En tant que soliste et chambriste, elle a réalisé de nombreux enregistrements (dont 5 CD avec de la musique de J. S. Bach, A. Vivaldi, F. Nowowiejski et des compositeurs basques baroques). Elle est également l'auteur de publications musicales, dont le livre „Music for Keyboard Instruments based on Padre Donostia's collection" Musica de Tecla en el País Vasco Siglo XVIII „, publié par la maison d'édition de l'Académie de musique I.J. Paderewski, ainsi que d'articles sur la musique espagnole.

Elle a donné des concerts en Allemagne, en France, aux Pays-Bas, en Suisse, en Suède, en Italie, en Autriche, aux États-Unis, au Mexique, à Hong Kong et à Taïwan. Outre ses activités de concertiste, M. Banasziewicz-Bryła enseigne, en tant que professeur titulaire, la classe de clavecin à l'Académie de musique de Poznań, dirigeant le département des instruments historiques depuis 2007 et le département des pratiques d'exécution historiques depuis 2019. En tant que présidente de l'association „DisCe", elle est intensément active, animant la vie musicale de la communauté de Wielkopolska en mettant en œuvre des projets originaux : „Forum de chambre de musique ancienne", „Maestro Flatau", „Soirées du château à Kórnik", „Concours

académique de clavecin". Pour ses activités, Maria Banasziewicz-Bryła a reçu de nombreuses distinctions, notamment la médaille de la Commission nationale de l'éducation et la médaille d'argent „Mérite pour la culture Gloria Artis".

VILLA AU 3 DE LA RUE HENRYK WIENIAWSKI

Les enregistrements, qui ont été réalisés en septembre 2023, ont été réalisés dans un lieu unique - à l'intérieur de la Villa située au 3 rue Wieniawskiego à Poznań. Bien que la Villa ait eu peu à voir avec l'art musical au cours de son histoire, elle a, grâce aux autorités de l'Université Adam Mickiewicz, accueilli temporairement l'Académie de musique Ignacy Jan Paderewski de Poznań dans les années 2022 - 2023, permettant ainsi aux étudiants et aux éducateurs de travailler pendant les travaux de rénovation de l'académie. À l'origine, cependant, la Villa était associée à la médecine, et c'est dans le but de pratiquer cet art qu'elle a été construite. En 1912, l'Institut d'hygiène, qui fonctionnait ici depuis 1899, y a été transféré (depuis la rue Wrocławska). L'actuelle rue Wieniawskiego (alors König Ring) faisait partie du quartier impérial, qui n'était pas seulement le centre administratif strict de l'ancienne Posen, mais aussi l'une des parties les plus importantes et les plus représentatives de la ville.

Comparé au Collegium Minus ou au Grand Théâtre actuel, le bâtiment de l'Institut d'Hygiène a pris une forme plutôt simple et classique. Le concepteur de la Villa était Fritz Teubner. Fritz Teubner, tandis que son principal constructeur était Walther Bettenstaedt.

Dans les années 1920, l'institut est devenu le département de bactériologie de l'université de Poznań, qui, après la Seconde Guerre mondiale, a été renommé département de microbiologie médicale et a fonctionné sous ce nom jusqu'en 2022.

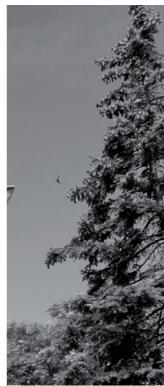
Les événements les plus dramatiques de l'histoire de la Villa de la rue Wieniawskiego ont eu lieu entre 1939 et 1945, pendant la Seconde Guerre mondiale. L'institution est alors intégrée à l'université du Reich, et des expériences médicales tragiques ont été menées sur des Polonais dans ses locaux. Les activités néfastes des Allemands ont conduit à la formation du groupe de représailles.

la formation du groupe de représailles de l'Union pour la lutte armée, dirigé par un soldat de l'armée de l'intérieur, un docteur en médecine et un employé de l'Institut bactériologique, Franciszek Witaszek.

Le groupe des „Witaszkowcy", comme on les appelait en abrégé, exécutait les condamnations à mort sur les plus cruels agresseurs allemands. Enfin, le 8 janvier 1943, Franciszek Witaszek et ses associés sont exécutés au Fort VII à Poznań. Aujourd'hui, une plaque attire immédiatement l'attention de tous ceux qui entrent dans la Villa, commémorant les activités du célèbre Dr Witaszek.

Pendant les hostilités entre 1944 et 1945, le bâtiment du département de bactériologie a été presque entièrement détruit, mais après la fin de la guerre, la décision a été prise très rapidement de le reconstruire, ce qui a été officiellement achevé en 1949. Un an plus tard, le département de microbiologie médicale de l'université de médecine, déjà mentionné, commençait ses activités.

Forte d'une longue et remarquable histoire, la Villa du 3, rue Wieniawskiego attend un tout nouveau chapitre, qui sera cette fois écrit par l'Institut d'histoire de l'art et la Faculté des sciences de l'art de l'Université Adam Mickiewicz de Poznań.



COMMENT ÇA MARCHE, OU LE SON

L'enregistrement de l'album Loeillet a eu lieu dans la Villa de la rue Henryka Wieniawskiego à Poznań. Il s'agit du bâtiment qui abritait une partie du département des pratiques d'interprétation historiques de l'Académie de musique de Poznań. Le producteur de l'album a choisi l'une des salles situées au premier étage, dont la géométrie cubique permettait, selon lui, de réaliser l'enregistrement tout en capturant l'atmosphère ambiante de la pièce. Il était également important que le cycle de pièces soit conçu pour être joué dans un tel intérieur. Comme l'écrit le musicien: „car il s'agit de musique de chambre dont la vocation fonctionne mieux en contact étroit avec l'artiste".

L'une des caractéristiques de la technique d'enregistrement adoptée par M. MICHAŁ BRYŁA, qui combine les rôles de producteur et d'ingénieur du son, a pour but de minimiser la piste d'enregistrement. Cela lui permet de s'affranchir des distorsions introduites par des équipements supplémentaires. Pour cela, il a choisi une prise de son rapprochée avec les microphones Gefell M221 de Microtech - une paire de micro stéréo - qui, selon lui, a permis „un placement très précis de l'instrument dans le panorama général". Une autre paire de microphones Microtech Gefell M320, en revanche, a été placée en réponse pour rassembler l'ensemble du spectre en ouvrant le clapet de l'instrument et en s'appuyant sur la réflexion de ses ondes sonores.

Une autre particularité de ses enregistrements est l'élimination des préamplis micro externes et l'utilisation de ceux fournis par le Merging Technologies Hapi Mk II DAC. Le matériel a des paramètres DXD, c'est-à-dire 352,8 kHz, 32 bits, et a été mixé et masterisé „in-the-box", c'est-à-dire avec un logiciel DAW. Le signal de sortie stéréo et surround a ensuite été converti en signal DSD, en vue d'un disque SACD hybride.

Les enregistrements qui mettent en vedette le clavecin souffrent de plusieurs problèmes. Ils sont trop brillants, trop détaillés et ne montrent généralement pas l'ampleur réelle de l'instrument. L'enregistrement en question est différent. D'une part, son timbre est bas et le son de l'instrument est pondéré. Cette subtile inclinaison de l'équilibre tonal vers le poids et l'échelle a donné une image large de l'instrument et une sorte de tangibilité du son. Le son n'est cepen-

dant pas exagéré, car une très belle réverbération, bien choisie et de bon goût, joue un rôle important dans la perception de cette transmission. On entend l'instrument comme s'il se trouvait dans le coin d'une pièce de taille moyenne, haut de plafond, entourée de rideaux, et que nous serions assis à quelques mètres de là.

C'est un enregistrement qui a beaucoup de chaleur, en ce sens qu'il n'est pas „étriqué" - ce qui est difficile à faire avec un clavecin. Mais il est également aéré, en ce sens que le son se propage dans l'espace de manière douce et nette. Les enregistrements „in-the-box" ont tendance à avoir un problème de saturation et de résolution des bandes, ce qui est paradoxal car le fait de renoncer à une table de mixage analogique externe et à des périphériques analogiques tels que des compresseurs, des limiteurs ou des égaliseurs pour éviter d'aller plus loin, conduit souvent à un son impersonnel, émotionnellement délavé, même si l'inverse devrait être vrai. Ici, c'est différent. La résolution est excellente, tout comme l'image dans l'espace stéréoscopique, mais le plus important semble être le timbre, bas, dense et saturé. Alors que le bruit de la chambre a été coupé par le réalisateur, le son lui-même qui s'éteint à la fin des pistes, est dense et similaire à ce que nous connaissons de l'enregistrement analogique sur bande.

J'aime beaucoup cet album, tant sur le plan musical que sur le plan sonore. Il est extrêmement agréable à écouter et, avec un système audio de haute qualité, donne un son dense et enveloppant, très relaxant. On a envie de l'écouter fort parce qu'en augmentant le volume, on obtient une image de plus en plus grande et profonde de l'instrument, un peu comme une fenêtre ouverte entre les haut-parleurs. Fortement recommandé!

Dr Wojciech Pacuła
Rédacteur en chef de „High Fidelity"



→ www.HIGHFIDELITY.pl
XX ANS DE HIGH FIDELITY 2004→2024

Manufaktura Prelude Classics est ancrée dans la philosophie de réalisation de projets phonographiques qui répondent aux normes du son haute définition. L'idée d'un format audio à fréquence augmentée influence l'immersion de l'expérience, permettant à l'auditeur une expérience plus tangible de l'interprétation de l'artiste.

Les productions de la maison d'édition sont réalisées dans le but de capturer les qualités sonores naturelles de l'instrument et les propriétés acoustiques des salles, répondant ainsi aux attentes des mélomanes en termes de qualité audiophile du matériel enregistré.

Les activités de la maison d'édition sont déterminées par la mission d'essayer de capturer les émotions associées à la sensation de la musique. Après tout, la musique classique est un domaine artistique qui reflète tous les types possibles de sentiments liés à la perception humaine.

TÉLÉCHARGER DU MATÉRIEL SUPPLÉMENTAIRE



L'album contenant toutes les VI Suites pour clavecin de J. B. Loeillet est disponible sous la forme d'un CD Super Audio hybride et de fichiers DSD.



ロンドンのルイエことジャン＝バティスト・ルイエ(1680-1730)がヘントとパリでの学業を終えて1705 年頃にロンドンを訪れたとき、すでに彼の地ではチェンバロ芸術の愛好家たちはヘンリー・パーセルの八つの組曲に触れる機会があった。これは、作曲家の死の翌年である1696 年に、音楽初心者のために発表されたものである。

ほかにも、ジョン・プレイフォードが出版した舞踊・歌曲集やジョン・ブロウの作品などが当時世に出たが、それらがルイエをしてチェンバロ教授法の道に向かわせた可能性は否定できない。のちに、このフランドル地方出身の若者は、チェンバロ演奏の大家として名を馳せることになる。

タイトル表紙にルイエは、この『ハーブシコードまたはスピネットのための多様な楽節と変奏から成る6 つのレッスン組曲集』を演奏者に捧げる旨書いている。当時流行していた、豊かな解釈を可能にする主にパルティメントと呼ばれる即興音楽を教えることをルイエが切望していたことは、楽譜を見れば容易に窺える。繰り返されるメロディアスかつリズムカルな拍子は、モチーフの余韻を曲全体を通して響かせ、高音と低音どちらのパートでもこれを応用することを、可能にしている。ここにはイタリアのみならず、当時ロンドンで好評をもって迎えられたフランス音楽の影響も見て取れる。海を隔てたヨーロッパ大陸で9年間に及ぶ亡命生活を送った、時の王チャールズ二世のフランス音楽虜も当時の流行と無縁ではないだろう。

1660 年に祖国への帰還を果たした王は、ルイ14 世が召し抱えていた24 人のヴァイオリン隊の例に倣い、自らもヴィオラ、リュート、コルネットなどから成る楽団を組織して劇場や宮殿で演奏させた。ロンドンに滞在したルイエは流行していたフランス音楽に強く影響されたが、一方で評判を呼んでいたゲオルク・フリードリヒ・ヘンデルによるチェンバロ曲など、イタリア音楽と折衷主義にも接近する。イタリア音楽はヨーロッパを席卷したがイングランドも例外ではなく、ことロンドンにおいては広く愛好されたという。イタリア人演奏家たちやオペラ名歌手たちの存在、イタリア式の感情表現が巻き起こした熱狂は、イタリア内外を問わず、世の作曲家たちの創作に深い刻印を残した。ルイエの6つのチェンバロ組曲は、二つの部に分けることができる。第一部はト短調、イ長調、ハ短調で奏でられたアルマンド、コレンテ、サラバンド、アリア、メヌエット、そしてジーク。第二部はガヴォット形式の舞踊パートがアリアの代わりに位置付けられており、長音階(二長調、ヘ長調、変ホ

長調)とフラット系の響きに重点が置かれている。

アナスタシウス・キルヒャーとセバスチャン・ド・ブロサールが定義した、制約を超えた自由奔放な作曲法についての概念である「スティルス・ファンタスティクス」にルイエは強い関心を寄せていたが、1723 年に発表されたこの『レッスン組曲集』に関しては、必ずしもそれが遺憾なく発揮されているとはいいがたい。組曲はプレリュードからは始まりず、同年発表されたヘンデルの高難易度のチェンバロ組曲のようなフーガ形式のパートも、見受けられない。ルイエはむしろ中級演奏者向けに、メロディアスなフレーズの導入や様々なアーティキュレーションを学べるよう、これら一連の組曲を書き上げたのであろう。

ルイエは曲名に舞曲をあてた他には、特に多くの示唆を残してはいない。イ長調コレンテ、ハ短調アリア、二長調ならびにヘ長調のガヴォットにはわずかにアーティキュレーションが認められるが、いずれもレガートによる優美さと軽やかさの演出が認められるのみである。同様に組曲第1 番ト長調のサラバンドにも、<ピアノとフォルテ>という非常に簡潔に集約された制限が見受けられる！

概して、これら一連の舞曲は二つの部分から成り立っており、二つ目の部分はドミナント調になって表れる。組曲第5 番ヘ長調サラバンドはこの限りではないが、そこでは曲の中心部分はヘ短調で書かれ、あとで本来のキーに戻り、バス音と調和する。

これは、チェンバロ演奏教育におけるより高度な段階である、パルティメントの練習に備えるものであるという見方もできる。

また、二長調メヌエットは、メヌエット第二部と名付けてもよさそうな内部構造を孕んでいる。それは口短調と並行しており、ダ・カーボが続き、そして最後に本来のメヌエットに戻る。

アリアは典型的なイタリアスタイルだが、組曲第1 番ト短調において後半部は二短調から始まっており、それは後に続く図式を逸脱するものである。

一連の組曲の繰り返しの中で、第3 番ハ短調アリアのみがドゥーブルを伴っている。それはまるで、メロディーラインを再構築するべく演奏者を駆り立てているかのようである。J・S・バッハのイギリス組曲におけるドゥー

ブルはよく知られているが、それはルイエのレッスン組曲集よりも早く世に出た。ガヴォットは主音と属音から成る二重の図式を宿し、基本のキーに戻る。最後のジークの前に置かれたメヌエットははっきりした拍子であり、3/4 拍子である組曲第2 番と第3 番を除きテンポの早いパートが多い。ルイエの音楽スタイルの方向性に目を向けると、組曲第1 番アルマンドがシークエンスであることに気付かされる。まるで作曲家が初めから、フランス音楽に特有なリズムの不均等な演奏法「イネガリテ」とは違う自分好みのスタイルを、意図して演奏家に示唆しているようにも受け取れる。続く他のアルマンドではシークエンスは繰り返されないが、ルイエの楽譜からは上記の意図が伝わってくる。しかし、組曲第2 番イ長調では、小節の前半部分と後半の最後の部分のみが、アルマンドに特徴的な始まりを有している。続く部分はトッカータ性のプレリュードに典型的なものである。

組曲第3 番アルマンドの楽譜は、アルカンジェロ・コレッリの創作の愛好家でもあったフランソワ・クーブランのオルドルを思い起こさせる。しかし、装飾性の観点から、少なくともそれが現れる頻度において、明確な違いが認められる。

コレンテは主に3/4 拍子で書かれていてイタリア風であるが、組曲第2 番イ長調のコレンテだけはヘミオーレと装飾音が際立つ。組曲第3 番コレンテ(原文に沿い、コレンテとは区別する)はシンコペーションのリズムの影響で形成された、歌うようなメロディーに特徴があり、それは交互に両手のフレーズを補うかのようである。組曲第5 番と第6 番のコレンテは速いテンポ、流麗なフレーズを持つ。スライドするような低音と様々なリズムが相補う3/4 拍子の組曲第2 番サラバンドは、パーセルのいくつかのアルマンドや、コレッリのヴァイオリン・ソナタOp.5 を想起させる。これと、組曲第6 番メヌエットでは、ルイエは左手のメロディーラインを数オクターブ上げた意表を突く演奏をしている。このレッスン組曲集に対する新たな解釈の可能性を、自ら提示してみせたのかもしれない。各組曲を締め括るジークは、明らかにコレッリの性格を有している。ルイエが評価してやまなかったこの作曲家の、優れたヴァイオリン・ソナタの影響が見て取れる。

コレッリのコンチェルト・グロッソ第6 番がイングランドで初めて披露されたのは、ルイエが自宅で毎週開いていたコンサートの場においてであった。

大陸出身の他の多くの作曲家同様、ロンドンに生活の拠点を据えたこのフラマン人作曲家ルイエが、やはりもっとも魅了されたのはイタリア美学であったとする仮説も、成り立ちはしないであろうか。

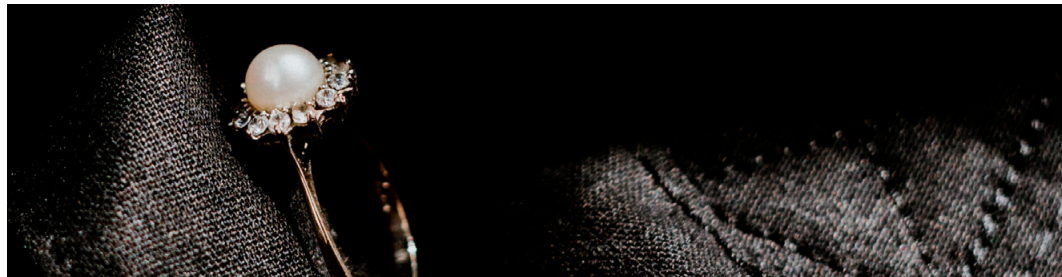
ルイエはチェンバロの指導者としてだけでなくオルガニストとしても評価されており、ヘンデルやウィリアム・クロフトとともにセント・ディオニス・バックチャーチの、のちにチャールズ・バーニーが弾くことになる新しいオルガンを試弾している。

リリアナ・スタワシュ

マリア・バナシュキェヴィチ＝プリワはボズナンのパデレフスキ音楽アカデミーにおいてゾフィア・ブレンチュ＝ブドゥナとミエルチャレク・ポブラヴィからチェンバロの指導を、ロムアルド・スロチンスキからはオルガンの指導を受けた。

1978-1992 年にはズザンナ・ルウジツコヴァ、コリン・ティンレイ、ペテル・リッサウエル、レシェク・ケンドゥラツキによる指導の下、古典音楽解釈を学ぶ。在学中よりボズナン・フィルハーモニー管弦楽団において演奏のキャリアを積み、オーケストラや歌劇における通奏低音パートを担当。

これまでにステファン・ストウリングロシュ、イエジィ・クルチェフスキ、シドニー・ハース、ミカラ・ベトリ、ヘンリク・シェリング、イーゴリ・オイストラフ、ダニエル・ホープ、クリストファー・ホグウッドなどとの共演歴がある。これまでにポーランド国内の多くのオーケストラ(カペッラ・ヴィリディモンタナ、ブラチスラバ室内管弦楽団、レオポルディヌム室内管弦楽団、ボズナン・フィルハーモニー管弦楽団、スデーティ・フィルハーモニー管弦楽団、ルブシュ・フィルハーモニー管弦楽団、ゴジュフ・フィルハーモニー管弦楽団など)と共演し、室内楽演奏者として



ても、古典音楽を奏でる優れたソリスト、楽器演奏家、声楽家たち(ギレス・アパズ、ブルノ・コクセトゥ、バルトゥオメイ・ニジョウ、デニス・セヴェリン、ポール・エスウッド、バルトシュ&アレクサンドラ・ブリワ、マジェナ・ミハウォフスカ、マルタ・ポベルスカ、トマシュ・ラチュキエヴィチ、ヤン＝ヤクブ・モノウイドゥ)との共演を果たしている。

ソリストとして、また室内演奏者として、多くの録音を行った(パッハ、ヴィヴァルディ、フェリックス・ノヴォヴィエイスキ、バスク出身の作曲家たちによるバロック音楽などを収録した5枚のCD を発表)。また、ドノスティア神父『18 世紀バスク地方の鍵盤音楽集』をもとにした鍵盤音楽についての著作をパデレフスキ音楽アカデミー出版より刊行している他、スペイン音楽に関する著述も行っている。

ドイツ、フランス、オランダ、スイス、スウェーデン、イタリア、オーストリア、米国、メキシコ、香港、台湾でコンサート活動を展開。

コンサート活動の他、ポズナン音楽アカデミーにてチェンバロの指導に従事。2007 年からは同アカデミー古楽器研究センター(2019 年からは古楽器実践研究所)の所長に就任。チャリティ団体「DisCe」の代表としても、ポーランド・ヴィエルコポルスキ県を中心に精力的な音楽啓蒙活動を展開中。「室内古楽フォーラム」、「マエストロ・フラタウ」、「クルニク城のタペ」、「チェンバロ・アカデミー・コンクール」などのプロジェクトに関わる。長年の功績により国民教育委員会メダル、ならびに文化功労章グロリア・アルティス・銀メダルを授与される。



録音場所

2023 年9 月、本CD の録音はポズナン市ヘンリク・ヴィエニャフスキ通り3 番の館という、同市の住民にとって特別な意味を持つ場所で行われた。

歴史を通じてこの館は音楽活動とはあまり縁がなかったが、アダム・ミツキエヴィチ大学の肝いりで2022-2023年、パデレフスキ音楽アカデミーの本館改築の間、同館にてアカデミー生のための授業の場が設けられた。そもそもこの館は建設された当初から医学研究との繋がりが深く、1899 年から衛生学研究所として機能し、1912 年にはヴロツワフスカ通りから現在の通りに移転された。今日存在するヴィエニャフスキ通りはかつてプロイセン皇帝領に属しており、ポーランド分割統治の間ポーゼンと呼ばれたこの地域の行政の中心であっただけでなく、まさしく町を代表する重要な通りと位置付けられていた。衛生学研究所の建物自体は、アダム・ミツキエヴィチ大学が誇るネオルネサンス建築の白眉コレギウス・ミヌスや、今日も残るポズナン歌劇場に比べると素朴で古典的な佇まいである。館の設計者はフリッツ・テウブネルだが、主に建築の任に当たったのはヴァルテル・ベッテンスタットである。1920 年代、ポズナン大学細菌学部が研究所を発足させると、同所は第二次世界大戦後に微生物学研究所と改称され、2022 年までのヴィエニャフスキ通りに存続した。この館の歴史上もっとも悲劇的な出来事は、1939-1945 年、第二次世界大戦中に訪れた。

同館の研究所はドイツ第三帝国の大学機関に接收され、ポーランド人を対象にまさにこの場所で、人体実験が行われたのである。

ドイツ兵たちのこのおぞましい行状を受けて市では武装蜂起グループが結成され、ポズナン大学細菌学部で教鞭をとりポーランド国内軍(AK)の兵士でもあったフランチシェク・ヴィタシェクが指揮に当たった。「ヴィタシェクたち」と呼ばれたこのグループはナチスドイツに対する武力闘争を繰り広げたが、1943 年1 月8 日、ヴィタシェクならびにその同胞は、ポズナン第7 砦強制収容所にて死刑に処された。今日、ヴィエニャフスキ通りの館を訪れる人々の傍には、ヴィタシェクの功績を称える顕彰碑が立つ。

1944-45 年の戦間期、細菌学研究所は荒廃したが戦後間もなく再建が決定され、1949 年に今の形に再建された。そして翌年、上記の通り微生物学研究所と改称され、活動が再開される。

かく、長く困難な歴史に直面したこの館は、今日、アダム・ミツキエヴィチ大学美術史研究所ならびに芸術学部の新校舎として、新たな門出を迎える。

録音について

ルイエのCD 録音が行われたポズナン市ヘンリク・ヴィエニャフスキ通りの館は、一部の施設をポーランド音楽アカデミー古楽器実践研究所も利用しているが、本盤のプロデューサーは理想的な録音環境を建物の一隅に見出した。

リスナーが手にする一連の本作品がまさにこのような環境で録音されるということも、非常に重要な点だったのである。本アルバムの録音を手がけたブレリユード・クラシックスの弁を借りるならば、「室内音楽は、アーティストと聴衆との近い接触が実現されることこそが本分である」ということなのだ。

本CD のプロデューサーにして録音技師であるミハウ・ブリワ氏が採った録音技術の特徴の一つに、録音回路の最小化が挙げられる。他の機材による音場への干渉を極力避けるためだが、本録音においてはマイクロテック・ゲフェルM221 型マイクを採用し、録音機材を楽器に近づけることで非常に正確な録音が可能となったほか、マイクロテック・ゲフェルM320 型マイクも採用することで、鍵盤蓋を開けた広帯域の音波録音も実現した。

彼の録音技術のもう一つの特徴は、マイクブリアンプを一切除外した、マージング・テクノロジー社Hapi MkII が提供するデジタル-アナログ変換回路による録音である。352.8 kHz、32 bit のDXD フォーマットで、DAW におけるミキシングかつマスタリングが施されている。SACD ハイブリッド対応とすべく、ステレオ出力とサラウンドはDSD 変換されている。

チェンバロの録音には様々な困難がつきまとう。この事実は周知のことであるとはいえ、非常に微妙な楽器の特性上、本来のスケールでその音を再生することは、言葉にはしがたい難しさがある。音色は低い、響きは重い。

だが本録音に当たっては繊細なトーンバランスが配慮され、この楽器の奏でる特殊な音をありのまま引き出している。その響きは決して誇張されてはいない。優美にして良質な残響も、本CD の大きな魅力であることを付け加えておきたい。楽器はまるで、高い天井を備えたさほど広くない部屋で吸音用の幕に囲まれ、私たち聴衆はまるでほんの数メートルそこから離れたところにいるかのような感覚を覚える。

録音はことチェンバロに関しては容易ではないが、本盤では本来の音色に触れることができる。音は軽やかで、あたかも室内を滑らかに、混じりけなく飛び交っているかのようである。DAW を併用した録音は帯域幅とディスプレイ解像度に問題を抱えがちだが、これは一つのパラドックスである。アナログミキサーや、その周辺機器であるコンプレッサー、リミッター、イコライザー等の使用をなくすことは、人の気配が感じられない、無味乾燥な音の抽出に終始してしまうと思われるが、本来そうであってはならないはずだ。本録音においては、まるで3D 映像を見ているかのようなすこぶる高い解像度が実現されているが、何よりも強調しておきたいのは、低い、濃密な、満ち溢れるような音色である。録音空間から排除されるさざめき、演奏後に消えゆく最後の音の響きすら、昔日のアナログテープを彷彿とさせる濃密さをもって、私たちに迫ってくる。

このCD を、高く評価している。音楽としてだけでなく、音としてもである。高品質のオーディオシステムが実現した濃密な音はリスナーを深い快楽に誘い、非常にリラックスさせてくれる。せっかくなら大音量で聞きたいものだ。ボリュームのつまみを回すごとに、まるで窓が目の前で開け放たれるかのように、一層鮮やかに楽器が眼前に浮かび上がってくる。是非、耳を傾けてもらいたい。

ヴォイチェフ・パツワ博士
音楽情報サイト『ハイ・フィデリティ』編集長



→ www.HIGHFIDELITY.pl

本サイトは2024 年に20 周年を迎える。

録音スタジオについて



響スタジオ「プレリュード・クラシックス」は高音質録音の実現を社としており、高周波数に対応した当スタジオのオーディオフォーマットは没入感の高い音楽体験を提供します。
リスナーは音に込められた演奏家の意図に、よりリアルな形で触れることができるでしょう。

弊スタジオの製品は楽器が響かせる音と室内音響を限りなく本来の形に近づけて再現することを趣旨としており、オーディオマニアの方々の期待にも十分応えるものであると確信しております。

クラシック音楽が人々の、およそ感性と結びつくものを全てを反映させる芸術であるように、弊スタジオの活動もまた、音楽に耳を傾ける人々の感情そのものをとらえんとする決意に支えられています。

追加コンテンツのダウンロードはこちらから >>



ジャン＝バティスト・ルイエの6つのチェンバロ組曲が収められた本アルバムは、
SACD ハイブリッドフォーマットならびに DSD ファイルによりお楽しみいただけます。

This Hybrid Super Audio Compact Disc was recorded on Prelude Classics one-bit system and contains three separate versions of the same musical programme:

1. Direct Stream Digital™ two-channel stereo
2. Direct Stream Digital™ multichannel surround sound
3. CD standard stereo

本SACD ハイブリッドはプレリュード・クラシックスの1ビットシステムにより録音されたものであり、同じ音源をもとに3つの異なるバージョンを内蔵しております。

1. ダイレクトストリームデジタル™ 2ch ステレオモード
2. ダイレクトストリームデジタル™ マルチチャンネルサラウンドモード
3. CD スタンダードステレオモード

Recording facility | レコーディング・スタジオ: Prelude Classics

Microphones | マイク: Microtech Gefell M221, Microtech Gefell M320

Recording, editing and mastering | 録音、編集、マスタリング: Pyramix Virtual Studio by Merging Technologies

Surround version | サラウンド: 4.0

**MARIA BANASZKIEWICZ-BRYŁA PLAYS A REINHARD VON NAGEL HARPSICHORD
BUILT AFTER A 1730 INSTRUMENT BY N. & FRANÇOIS BLANCHET**

録音に当たり、マリア・バナシュキェヴィチ=ブリワはラインハルト・フォン・ナーゲル社製チェンバロ、ニコラ&フランソワ・ブランシェ 1730 年モデルを使用しています。

Executive producer | エグゼクティブプロデューサー: Michał Bryła

Recorded on | 録音日時: September 2-4, 2023

Balance engineer, editing, mastering | バランスエンジニア、編集、マスタリング: Michał Bryła

© Text | © テキスト: Lilianna Stawarz, Natalia Hyżak

Harpsichord conservation and tuning | チェンバロ保管・調律: Karolina Kapela

Translations | 翻訳: Tomasz Zymer, Zuzanna Litwińska

Photos | 撮影: Anita Wąsik-Płocińska

Design | デザイン: Katarzyna Adamek-Chase

email: preludeclassics@gmail.com | www.preludeclassics.com

© + © 2024 Prelude Classics, Made in Poland | PCL2400701



"...Michał Bryła took on a significant task in his creation of a new edition of Telemann's fantasias for viola da gamba: translate them for his instrument while remaining true to the nature and flavor of the original versions (...) His playing is simply outstanding..."

- Rick Anderson

"...Bryła's outstanding instrumental skills and the artistry of the music itself are underlined by a brilliantly captured surround sound, recorded with the utmost care. This is undoubtedly one of the most important albums of 2023..."

- Robert Majewski

"Bryła's recording, captured with pleasantly warm surround sound, relies not only on his skill but also on the effect of the music itself".

- Uwe Krusch

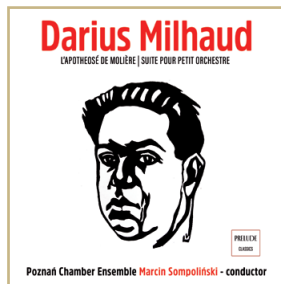


"These are generally robust, attractive readings and the production standards of booklet and recording are high".

- Jonathan Woolf

"...It's reverence, focus and restraint; a controlled emotion, precision and clarity in the delivery of the text. But also important is the attention to a beautiful sound - space for the sounding out of the next notes..."

- Hanna Milewska



"...Mozart served up with loving care and a touch of class!..."

- Jean-Yves Duperron

"These are riveting performances of four of Mozart's best works for piano and violin. The young Polish artists play with a great love for the music and a natural understanding of the style and flow of Mozart's music".

- Peter Burwasser





www.preludeclassics.com