



© **DUX, DUX 1739/1740, 2021**

NAGRANIE ZREALIZOWANO W SALI LUSTRZANEJ OGÓLNOKSZTAŁCĄCEJ SZKOŁY MUZYCZNEJ I I II STOPNIA IM. HENRYKA WIENIAWSKIEGO 24–25 STYCZNIA 2020 ROKU
RECORDED AT THE MIRROR HALL OF THE HENRYK WIENIAWSKI GENERAL PRIMARY AND SECONDARY MUSIC SCHOOL IN ŁÓDŹ, 24–25 JANUARY, 2020

KRZYSZTOF SZTEKMILER REŻYSERIA NAGRANIA, MONTAŻ | RECORDING SUPERVISION & SOUND ENGINEERING, EDITING

IGOR SZYMAŃSKI MASTERING | MASTERING

KRZYSZTOF KULIS PRZYGOTOWANIE KŁAWIESYNU | HARPSICHORD PREPARATION

ŻANETA PNIEWSKA, MICHAŁ KUBICKI TŁUMACZENIA | TRANSLATION

ANTONI BIRUŁA ZDJĘCIA NA OKŁADCE | COVER PHOTOS

AGNIESZKA ZAKRZEWSKA PROJEKT GRAFICZNY | GRAPHIC DESIGN

RAFAŁ DYMERŚKI SKŁAD | PAGE LAYOUT

MARCIN TARGOŃSKI REDAKCJA | EDITOR



DUX Recording Producers

Morskie Oko 2, 02-511 Warsaw, Poland | www.dux.pl, e-mail: dux@dux.pl

JOHANN
SEBASTIAN
BACH
(1685–1750)

SUITY FRANCUSKIE
FRENCH SUITES
BWV 812–817 (1722–1725)

LILIANNA STAWARZ KLAWESYN | HARPSICHORD

Utwory te powstały w najtrudniejszym okresie życia Bacha, znaczonej śmiercią pierwszej żony, Barbary, nieustającym zabieganiem o godziwą pracę i płacę oraz otwarciem się na nowe życie u boku młodej, kolejnej żony, Anny Magdaleny – znakomitej śpiewaczki, oddanej matki oraz niezastąpionej kopistki dzieł Mistrza.

Sześć suit, z których trzy pierwsze są w tonacjach molowych – d, c i h – stanowią dla mnie pożegnanie z ukochaną osobą, są uosobieniem smutku i samotności. Trzy następne, skomponowane w tonacjach durowych – Es, G i E, określanych retorycznie jako synonimy „wdzięcznej radości”, siły i potęgi uczuć – odnoszą się do nowego rozdziału w życiu Bacha u boku ukochanej współmałżonki Anny Magdaleny.

Utwory te, delikatne w wyrazie, wyrafinowane oraz pełne wigoru i radości są moją bardzo osobistą wypowiedzią, pełną refleksji i zadumy. Chciałabym je zadeedykować moim niedawno zmarłym Rodzicom.

Lilianna Stawarz

These works were created in the most difficult period of Bach's life, marked by the death of his first wife, Barbara, constant endeavour for decent work and pay, and opening up to a new life alongside a young, next wife, Anna Magdalena – an excellent singer, devoted mother, and an indispensable copyist of the Master's works.

To me, these six suites, the first three of which are in minor keys – D, C, and B – are a farewell to a beloved person; they embody sadness and loneliness. The next three, composed in major keys – E flat, G, and E, rhetorically described as synonyms of 'grateful joy,' strength, and power of feelings – refer to the new chapter in Bach's life alongside his beloved spouse Anna Magdalena.

These pieces, delicate in expression, sophisticated, and full of vigour and joy, are my very personal statement, filled with reflection and reverie. I would like to dedicate them to my recently deceased Parents.

Lilianna Stawarz

SUITY FRANCUSKIE JANA SEBASTIANA BACHA

Pobył Jana Sebastiana Bacha na dworze książęcym w Köthen (1717–1723) zapisał się w życiu kompozytora (zarówno osobistym jak zawodowym) istotnymi zmianami. Młody książę Leopold wydawał się wymarzoną



Johann Sebastian Bach (Johann Ernst Rentsch, 1715)

mecenase: „zarówno kochał, jak i znał muzykę” – napisze Bach po latach. Książę wraz z dworem należeli do kościoła zreformowanego, w obrządku którego muzyka nie miała podobnie doniosłej roli jak u luteranów. Pozwoliło to kompozytorowi zwrócić się ku innym dziedzinom muzyki. W centrum jego zainteresowań znalazła się twórczość klawesynowa. Bach, który miał opinię znakomitego wirtuoza, genialnego improwizatora, zapragnął najwidoczniej utrwalić i upowszechnić część swoich przemysłów. Zabrał się do tego z właściwą sobie systematyczną ścisłością i analityczną docieklivością. Pragnął, by jego dzieła miały zarówno walory dydaktyczne, jak i reprezentowały wysoki poziom sztuki.

W Köthen powstały *Suity angielskie i francuskie*, a także I tom *Das Wohltemperierte Klavier*. Bach, pisząc suity, miał zapewne na myśli podjęcie dialogu z klawesynistami francuskimi, od których uczyła się cała muzyczna Europa. Natomiast jako autor *Das Wohltemperierte Klavier* był wizjonerem, otwierającym zupełnie nowe horyzonty.

Forma suity – jedna z głównych w muzyce baroku – interesowała Bacha w sposób szczególny, o czym świadczą utwory klawesynowe, skrzypcowe, wiolonczelowe, a także orkiestrowe. Większość z tych kompozycji powstała w Köthen jako praktyczny pokaz ucieleśnienia jednej z naczelnych idei barokowej estetyki. Idea *diversitas* (różnorodności), kontrastu podniesionego do rangi głównej siły strukturalnej, organizującej materię muzyczną,

wpisująca się w naturalny sposób w szereg stylizowanych tańców. Bach, idąc za wzorem Johanna Jakoba Frobergera, wybiera cztery podstawowe: *allemande*, *courante*, *sarabande* i *gigue*, dodając do nich nowsze tańce, określane jako *Galanterien*. To wzbogaca koloryt suity, pozwala subtelnie różnicować klimat emocjonalny, a także poszerzać dobór środków technicznych, czysto manualnych. W jego *Suitach* oczywiste są wpływy sztuki klawesynistów francuskich. „Bach znał utwory Couperina i cenił je, podobnie jak dzieła wielu francuskich klawesynistów z tego okresu, ponieważ można się było z nich nauczyć pięknego i pełnego elegancji sposobu gry” – pisał Forkel, który poznał szczegóły z życia Bacha wprost od jego dwóch najstarszych synów. Nie znajdziemy tu jednak muzyki programowej – muzycznych portretów czy obrazków natury. Obok tego widoczne są wpływy włoskie – kameralistyki i stylu concerto. Nade wszystko jednak dominuje osobisty, indywidualny język dźwiękowy Bacha, na który składa się znakomity warsztat kontrapunktyczny, bogaty język harmoniczny (daleki od prostoty modnego stylu *galant*), wreszcie – niezwykle pomysły melodyczne, tak podziwiane przez współczesnych.

Suity francuskie (nazwane tak przez Friedricha Wilhelma Marpurga, a potem Johanna Nikolausa Forkela) mają, obok wysokich jakości artystycznych, także pewien rys intymności: Bach przeznaczył je dla swojej drugiej żony, Anny Magdaleny. Młoda i utalentowana śpiewaczka pojawiła się w Köthen w lecie 1721 roku. Dworski kapelmistrz (od roku owdowiały) wkrótce zainteresował się nią poważnie. Już w grudniu odbył się ich ślub. Anna Magdalena zaczęła prowadzić album muzyczny, w którym mąż wpisywał utwory, mające poszerzyć jej umiejętności

gry na klawesynie. Znalazła się w nim między innymi pierwsza wersja *Suit francuskich*.

Wobec matematycznej nieledwie ścisłości oraz analitycznej logiki *Das Wohltemperierte Klavier* (zwłaszcza w fugach) *Suity francuskie* wydają się być manifestacją swobody i fantazji. Ich polifonia – nie przeładowana, przejrzysta – przynosi nieskrępowane prowadzenie głosów, choć momentami jest prawdziwie kunsztowna. Faktura ogranicza się czasami zaledwie do dwugłosu z bogatą (etiudową) melodią w prawej ręce i prostym akompaniamentem harmonicznym w lewej, co stanowi nawiązanie do stylu *galant*. Spotykamy tu także liczne fragmenty nastawione na dominującą śpiewność melodyki (styl *cantabile*), podczas gdy pewne tańce (zwłaszcza nowsze, francuskie) zachowują wyrazisty, ludyczny charakter i „wyostrzony” schemat rytmiczny. O ile podstawowy schemat – oparty na czterech wspomnianych już głównych tańcach – pozostaje niezmienny, w kolejnych *suitach* dochodzą dalsze tańce – *Menuet*, *Gavotte* (IV, V, VI), *Anglaise* (III), *Bourrée* (V, VI), *Loire* (V), *Polonaise* (VI), a także nietaneczna, wirtuozowska *Air* (II, V), inspirowana włoską muzyką kameralną.

W *Suitach francuskich* możemy śledzić, w jaki sposób Bach buduje dramaturgię formy, a także kreuje oblicze dźwiękowe i charakter głównych tańców. Wobec braku wstępnego *Preludium* szczególną rolę pełni *Allemande*, obfitująca w sugestywne gesty retoryczne. Pomiędzy nią a finałowym *Gigue* tworzy się osobiliwe napięcie emocjonalne, oparte na istotnych różnicach w doborze środków dźwiękowych.

Bachowskie *Allemandy* w *Suitach francuskich* to z reguły liryczne medytacje o wyrafinowanej, arabeskowej, kruchej i kapryśnej melodyce, utkanej z drobnych wartości rytmicznych – już to o jednorodnym toku, już to o zmiennej, fantazyjnej narracji. Odnajdziemy tu bachowski liryzm, introwertyczny, daleki od sentymentalizmu – zapewne są to te „osobliwe melodie”, tak podziwiane za życia kompozytora. Pobrmiewają w nich wyraźne echa rapsodycznego toku improwizacji, ich narracja pozostawia wykonawcy (rozumiejącemu subtelności francuskiego stylu gry *inégale*) wiele kapitalnych możliwości interpretacji. I tak – mamy tu lutniowy styl *brisé* (I *Suita d-moll*), a także spokojną, idylliczną, pełną głębokiej równowagi *Allemandę Es-dur* (IV *suita*), której sfigurowane akordy przywodzą na myśl *Preludium C-dur* z I tomu *Das Wohltemperierte Klavier*. A obok tego – urzekającą śpiewność, dekoracyjny, ozdobny liryzm *Allemandy* z V *Suity G-dur*, i motoryczne szesnastkowe figuracje w VI *Suicie E-dur*, układające się w różne plany (melodia i kontrmelodia).

Courante utrzymany bywa na ogół w stylu włoskim – żywym, błyskotliwym, pełnym rozmachu. Narracja może układać się nawet w jednogłosowy tok melodyczny (VI *Suita E-dur*), częściej jednak dwa głosy igrają pomiędzy sobą tymi samymi motywami.

Sarabande stanowi jądro każdej z *suit*, ze względu na swój (tradycyjnie) silnie emocjonalny charakter. Rezultaty bywają bardzo różne: *Sarabande d-moll* (I *Suita*) ze swą bogatą polifonią i językiem harmonicznym usianym dysonanсами, jest majestatyczna i pełna patosu. Ujmująca idylliczną stodołą (styl *cantabile*) *Sarabande G-dur* (V *Suita*), nieprzypadkowo napisana jest w tej

samej tonacji co urzekająca *Aria* z *Wariacji Goldbergowskich*. *Sarabande* z VI *Suity E-dur* zachowuje punktowany rytm tańca, przynosi jednocześnie bogatą, subtelnie zdobioną melodię, nasyconą emocją.

Wszystkie *suity* zamyka *Gigue*, stanowiący silny, jaskrawy kontrast wobec *Allemande* – dominuje tu żywioł rytmiczny, uporządkowany, rygorystycznie przestrzegany. Bach nawiązuje niekiedy do stylu francuskich *canaries*, o ostrej, punktowanej, „szarpanej” rytmice i skaczącej melodii (*Suita I i II*). Typ włoski reprezentuje wspaniały finał V *Suity G-dur*, ze swą szaloną szesnastkową figuracją, pędzącą naprzód (to zapowiedź wirtuozowskiej *Gigue* z IV *Partyty D-dur*). Narrację porządkuje najczęściej technika fugowana, zgodnie z modelem wprowadzonym przez Frobergera.

Nowsze tańce francuskie (*Galanterien*) są mniej stylizowane, bliższe tanecznym pierwowzorom. Zwłaszcza *Gavotte*, ze swą schematyczną rytmiką, w innych (choćby w *Anglaise* z III *Suity*) pobrmiewają wręcz echa nuty ludowej. Menuety natomiast, rozwijające się częstokroć w płynnych ósemkowych pochodach, miewają wiele melodycznego uroku (*Suita III*), choć odbiegają od dworskich wzorów francuskich.

Ewa Obniska

THE FRENCH SUITES BY JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach's stay at the ducal court in Köthen (1717-1723) marked a significant change in the composer's life (both personal and professional). The young Prince Leopold seemed to be a dream patron: 'he both loved and knew music,' Bach would write years later. The prince and the court belonged to the Reformed Church, in which music did not have an equally important role as in the case of Lutherans. This allowed the composer to turn to other fields of music. Harpsichord works became the centre of his interests. Bach, who had the reputation of an excellent virtuoso and genius improviser, apparently wanted to consolidate and disseminate some of his reflections. He approached this task with his own systematic precision and analytical inquisitiveness. He wanted his works to have both didactic and high artistic value.

In Köthen, both the English Suites and the French Suites were composed as well as the first volume of *Das Wohltemperierte Klavier*. While writing the suites Bach probably meant to engage in a dialogue with French harpsichordists, from whom all musical Europe learned. On the other hand, as the author of *Das Wohltemperierte Klavier*, he was a visionary, opening up completely new horizons.

The form of the suite – one of the main ones in Baroque music – engaged Bach in a particular way, as evidenced by harpsichord, violin, cello, and orchestral pieces. Most of those compositions were written in Köthen as

a practical demonstration of one of the central ideas of Baroque aesthetics.

The idea of *diversitas* (diversity), a contrast elevated to the rank of the main structural force organizing the musical matter, naturally fits into a series of stylized



Johann Sebastian Bach (Elias Gottlob Haußmann, 1746)

dances. Following the example of Johann Jakob Froberger, Bach selected four main ones: *allemande*, *courante*, *sarabande*, and *gigue*, adding to them newer dances, referred to as *Galanterien*. This enriches the colour of the suite, allows to subtly differentiate the emotional atmosphere as well as to broaden the selection of technical, purely manual means. His Suites are obviously influenced by the art of French harpsichordists. 'Bach knew and valued Couperin's pieces as well as works by a number of French harpsichordists of his time, since they taught him how to perform in a beautiful and elegant manner,' wrote Forkel, who learned the details of Bach's life directly from his two eldest sons. However, we will not find programme music here – musical portraits or pictures of nature. In addition, Italian influences are noticeable, namely the Italian chamber music and the *concerto* style. Above all, however, it is Bach's personal, individual sound language that dominates; it consists of an excellent contrapuntal technique, rich harmonic language (far from the simplicity of the fashionable *galant* style), and last but not least – exceptional melodic ideas, so admired by his contemporaries.

Apart from their high artistic quality, the French Suites (named so by Friedrich Wilhelm Marpurg and then by Johann Nikolaus Forkel) also have a certain trait of intimacy: Bach dedicated them to his second wife, Anna Magdalena. A young and talented singer appeared in Köthen in the summer of 1721. Soon, the court kapellmeister (widowed for a year) became seriously interested in her. Their wedding took place already in December. Anna Magdalena started keeping a music album in which her husband would write pieces whose

aim was to improve her harpsichord skills. It includes, among others, the first version of the French Suites.

In view of the mathematical precision and the analytical logic of *Das Wohltemperierte Klavier* (especially in the fugues), the French Suites seem to be a manifestation of freedom and imagination. Their polyphony – not overloaded, transparent – brings unrestricted voice leading, although at times it is truly elaborate. The texture is sometimes limited to two voices with a rich (etude-like) melody in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left, which is a reference to the *galant* style. We can also find here numerous fragments focused on the dominant singing nature of the melody (*cantabile* style), while certain dances (especially the newer French ones) retain their expressive, ludic character and 'sharp' rhythmic pattern. The basic model – based on the four main dances mentioned above – remains unchanged; however, further dances appear in subsequent suites – *Menuet*, *Gavotte* (Suites Nos. 4, 5, 6), *Anglaise* (Suite No. 3), *Bourrée* (Suites Nos. 5, 6), *Loure* (Suite No. 5), *Polonaise* (Suite No. 6) – as well as a non-dance, virtuosic *Air* (Suites Nos. 2, 5), inspired by the Italian chamber music.

In the French Suites, we can follow Bach's way of building the dramaturgy of the form as well as the sound aspect and character of the main dances. In the absence of an introductory *Prelude*, it is the *Allemande* that plays a special role, abounding in suggestive rhetorical gestures. A peculiar emotional tension builds up between it and the final *Gigue*, based on significant differences in the selection of sonic means.

Bach's *Allemandes* in the French Suites are usually lyrical meditations with a refined, arabesque, fragile, and capricious melody, woven from small rhythmic values – sometimes homogeneous and sometimes provided with a variable, fanciful narrative. We are going to find here Bach's lyricism, introverted, far from sentimentality – these are probably the 'peculiar melodies,' so admired during the composer's lifetime. They clearly echo the rhapsodic course of improvisation; their narrative leaves the performer (who understands the subtleties of the French *inégalé* style) with a number of great possibilities for interpretation. And so – we encounter here the lute *brisé* style (Suite No. 1 in D minor) as well as the calm, idyllic, deeply balanced *Allemande* in E-flat Major (Suite No. 4), whose figurative chords are reminiscent of the Prelude in C Major from the first volume of *Das Wohltemperierte Klavier*. In addition to that – the captivating melodiousness, decorative, ornamental lyricism of the *Allemande* from the Suite No. 5 in G Major, and the rhythm-driven semiquaver figurations in the Suite No. 6 in E major, which constitute different planes (melody and counter melody).

Courante is generally kept in the Italian style – lively, brilliant, full of panache. The narrative can even have the form of a single-voice melodic flow (Suite No. 6 in E Major), but it is the situations in which two voices play with each other with the same motifs that are more frequent.

Sarabande is the core of each suite due to its (traditionally) strongly emotional character. The results vary significantly: the *Sarabande* in D minor (Suite No. 1), with

its rich polyphony and harmonic language dotted with dissonances, is majestic and full of pathos. It is no accident that the *Sarabande* in G Major (Suite No. 5), captivating with its idyllic sweetness (*cantabile* style), is written in the same key as the charming *Aria* from The Goldberg Variations. The *Sarabande* from the Suite No. 6 in E Major keeps the dotted rhythm of the dance while introducing a rich, subtly ornamented melody, saturated with emotion.

All suites are closed by *Gigue*, which is in strong, stark contrast with *Allemande* – the rhythmic element dominates here, orderly and strictly observed. Bach sometimes refers to the style of French *canaries*, with sharp, dotted, 'jagged' rhythm and leaping melodies (Suites Nos. 1 and 2). The Italian type is represented by the magnificent finale of the Suite No. 5 in G Major with its insane semiquaver figuration, rushing forward (this is a preview of the virtuoso *Gigue* from the Partita No. 4 in D Major). The narrative is usually organized by the fugal technique, in line with the model introduced by Froberger.

The newer French dances (*Galanterien*) are less stylized; they are closer to their dance prototypes, especially *Gavotte* with its schematic rhythm. In the case of the others (e.g. in the *Anglaise* from the Suite No. 3), one can hear echoes of the folk style. *Ménusets*, on the other hand, often unfolding in fluent quaver passages, have a lot of melodic charm (Suite No. 3), although they deviate from the French courtly patterns.

Ewa Obniska

Translated by Żaneta Pniewska

KLAWESYN Z ATELIER KRZYSZTOFA KULISA

Klawesyn, na którym dokonano nagrania pochodzi z atelier Krzysztofa Kulisa i jest autorską kopią instrumentu zabytkowego. Oryginał znajduje się w muzeum w Edynburgu. Powstał w 1769 roku i jest jednym z ostatnich koncertowych klawesynów stworzonych w XVIII wieku. Jego twórcą jest Pascal Taskin – konstruktor klawesynów reprezentujący francuską szkołę Blancheta, którego był uczniem i kontynuatorem.

Klawesyn posiada dwa manuały i potrójny naciąg strun – dwa rejestry jednostopowe (po jednym na każdy manuał), rejestr czterostopowy przypisany do dolnego manuału

oraz rejestr lutniowy jako alternatywny w manuale wyższym. Ta dyspozycja daje wiele możliwości kolorystycznych i dynamicznych, tak charakterystycznych dla późnej szkoły francuskiej budownictwa klawesynowego. Oryginalny poziom naciągu strun świadczy o niskim stroju – w granicach $a=413-417$ Hz. Ze względów praktycznych kopia jest zaopatrzona w transpozycję poprzez przesunięcie klawiatury do dawnego i współczesnego stroju.

Nagranie zostało dokonane w stroju 415 Hz według hipotetycznie opracowanego przez twórcę kopii nierównomiernie temperowanego systemu tonalnego (komat



fot. | photo by Krzysztof Kulis



fot. | photo by Krzysztof Kulis

podzielony na siedem), co zdaniem twórcy w pełni odpowiada Bachowskiej tonalności. System ten został opublikowany podczas Sesji Naukowej w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy.

Nagranie zostało dokonane w Sali Lustrzanej Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. Henryka Wieniawskiego w Łodzi.

Klawesynistka Lilianna Stawarz, która utrwaliła na płycie wspaniałą muzykę Jana Sebastiana Bacha, składa serdeczne podziękowanie Dyrekcji OSM w Łodzi za udostępnienie klawesynu do realizacji nagrania.

HARPSICHORD FROM KRZYSZTOF KULIS'S ATELIER

The harpsichord on which the recording was made comes from Krzysztof Kulis's atelier and is an original copy of a historical instrument. The original is in a museum in Edinburgh. It dates back to 1769 and is one of the last concert harpsichords built in the 18th century. It was created by Pascal Taskin – the harpsichord builder representing the French school of Blanchet, of whom he was a student and continuator.

The harpsichord has two manuals and 3 choirs of strings – 2 x 8' (one for each manual), 1 x 4' assigned to the lower manual, and a lute stop as an alternative in the higher manual. Such a disposition offers numerous tone colour and dynamic possibilities, so typical of the late French school of harpsichord makers. The original string tension level indicates a low tuning – within a=413–417 Hz. For practical reasons, the copy is provided with a transposition by shifting the keyboard to the early and contemporary tuning.

The recording was made at 415 Hz according to an unevenly tempered tonal system (comma divided into seven), hypothetically developed by the creator of the copy, which, in the creator's opinion, fully corresponds to Bach's tonality. The system was published during a Scientific Session at the Academy of Music in Bydgoszcz.

The recording was made in the Mirror Room of the Henryk Wieniawski General Primary and Secondary Music School in Łódź.

The harpsichordist Lilianna Stawarz, who recorded the wonderful music of Johann Sebastian Bach on the album, would like to thank the Management of the Music School in Łódź for making the harpsichord available for the recording.



fot. | photo by Antoni Birula

W 1988 roku ukończyła z wyróżnieniem Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie klawesynu Władysława Kłosiewicza, a w 1990 roku uzyskała dyplom Conservatoire National de Région de Rueil-Malmaison w klasie Huguette Dreyfus.

W latach 2012–2016 pełniła funkcję prodziekana Wydziału Instrumentalno-Pedagogicznego oraz koordynatora Biura Koncertowego w białostockiej filii Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Aktualnie jest kierownikiem Katedry Muzyki Dawnej UMFC na stanowisku profesora nadzwyczajnego.

Przez 20 lat była członkiem Zespołu Muzyki Dawnej Il Tempo, specjalizującego się w muzyce instrumentalnej i wokально-instrumentalnej od wczesnego baroku do klasycyzmu. Dokonała z nim wielu nagrań radiowych, płytowych (5 CD) oraz uczestniczyła w licznych koncertach i liczących się festiwalach muzyki dawnej w kraju i za granicą m.in. w Brugii, Brukseli, Utrechcie, Moskwie, Nowym Jorku, Nowym Brunzwicku, Rzymie i Berlinie.

W latach 1991–2017 związana była z Warszawską Operą Kameralną, zarówno jako klawesynistka-kameralistka, jak i dyrygent. Tam też, w latach 2015–2017, pełniła funkcję kierownika artystycznego Opera/Barok. Jest współtwórczynią i kierownikiem artystycznym Festiwalu Oper Barokowych Drama per Musica, w ramach którego prowadziła od klawesynu opery Georga Friedricha Händla: *Agrippina* (nagrana dla Instytutu Audiowizualnego,

otrzymała nominację do nagrody Koryfeusz w 2015 roku), *Orlando* (IA), *Alcina* (IA); oraz Antonia Vivaldiego *Farnace* (nominacja do Nagrody im. Cypriana Kamila Norwida za kierownictwo muzyczne tej opery). Prowadziła od klawesynu i pozytywu dzieła instrumentalne i wokально-instrumentalne, m.in. *Pasję wg św. Marka* Johanna Sebastiana Bach, *Opera Omnia* Marcina Mielczewskiego (wydana na 6 płytach przez Fundację Pro Musica Camerata), dzieła Damiana Stachowicza (CD, Fundacja Pro Musica Camerata); ponadto opery *Dido and Aeneas* Henry Purcella, *Tetide in Sciro* Domenica Scarlatti (CD, Fundacja Pro Musica Camerata), *Rinaldo* Händla.

W 2003 roku ukazała się jej pierwsza solowa płyta z utworami Carla Philippa Emanuela Bacha (wydana przez CD Accord), w 2007 roku – podwójny album z *Suitami klawesynowymi* HWV 426–433 Händla (Fundacja Pro Musica Camerata), w 2012 roku – trzecia solowa płyta – z *Inwencjami i Sinfoniami* BWV 772–801 Johanna Sebastiana Bacha (Polskie Radio). W 2018 roku otrzymała nagrodę „Fryderyk” w kategorii „Album Roku – Muzyka Dawna” za płytę live z oratorium Antonia Caldary *Maddalena ai piedi di Cristo* (Polskie Radio). W 2019 roku Chopin University Press wydało, zrealizowany wraz ze skrzypkiem Pawłem Łosakiewiczem, podwójny album *Johann Sebastian Bach. 6 Sonat na skrzypce i klawesyn obbligato, BWV 1014–1019*. W 2020 roku, nakładem wydawnictwa DUX, ukazała się ich kolejna wspólna płyta – *Domenico Scarlatti. Sonaty w transkrypcji na skrzypce i klawesyn*.

W przygotowaniu są płyty z 12 *Polonezami i Fantazjami* Wilhelma Friedemanna Bacha oraz z *Koncertami klawesynowymi* KV 107 Wolfganga Amadeusa Mozarta i *Koncertem klawesynowym D-dur* Hob. XVII:11 Josepha Haydna z Wrocławską Orkiestrą Barokową

(Polskie Radio). Nagrała także koncert klawesynowy Tadeusza Paciorkiewicza z Polską Orkiestrą Radiową.

www.liliannastawarz.com

Lilianna STAWARZ

She graduated in 1988 from the Fryderyk Chopin Academy of Music in Warsaw (the harpsichord class of Władysław Kłósiewicz). Two years later she gained a diploma from the *Conservatoire à Rayonnement Régional de Rueil-Malmaison*, where she studied with Huguette Dreyfus.

In 2012–2016 she served as Deputy Dean of the Department of Instrumental Studies and Musical Education and as a coordinator of the Concert Bureau at the Białystok branch of the Fryderyk Chopin University of Music in Warsaw. She is currently a Professor at the Fryderyk Chopin University of Music and Head of its Interdepartmental Faculty of Early Music.

For twenty years she was a member of the Il Tempo Early Music Ensemble which focused on instrumental and vocal-instrumental music from early Baroque to the Classical period. She made numerous recordings for radio, recorded five CDs and participated in prestigious early music festivals with Il Tempo, in Poland and abroad (Bruges, Brussels, Utrecht, Moscow, New York, New Brunswick, Rome, Berlin).

From 1991 to 2017 she was associated with the Warsaw Chamber Opera, both as a harpsichordist and a conductor, serving from 2015 to 2017 as the company's artistic director for Baroque opera. She was a co-founder and artistic director of the *Dramma Per Musica* Festival during which she directed from the harpsichord Handel's *Agrippina* (nominated for the 2015 Coryphaeus Award), *Orlando*, *Rinaldo* and *Alcina*, as well as Vivaldi's *Farnace* (nominated for the Cyprian Kamil Norwid Prize). She also directed from the harpsichord and positive organ a wide range of instrumental and vocal-instrumental compositions (J.S. Bach's *St Mark Passion*, Marcin Mielczewski's *Opera Omnia* released as a 6-CD album by Pro Musica Camerata Foundation, works by Damian Stachowicz), as well as operas – Purcell's *Dido and Aeneas* and Scarlatti's *Tetide in Sciro* (live CD recording for Pro Musica Camerata Foundation).

Her solo recording debut featured works by Carl Philipp Emanuel Bach (2002, CD Accord). Her discography also includes a 2-CD album with Handel's harpsichord suites HWV 426–433 (2007, Pro Musica Camerata Foundation),

J.S. Bach's *Inventions and Sinfonias* (2012, Polish Radio) and Bach's 6 *Sonatas for violin and harpsichord obbligato*, BWV 1014–1019 (recorded with Paweł Łosakiewicz for Chopin University Press). In 2020, the DUX record label released their another joint album – *Domenico Scarlatti. Sonatas Transcribed for Violin and Harpsichord*.

In 2018 she received the Fryderyk Award of the Polish recording industry in the category 'CD of the Year – Early Music' for a live recording of Antonio Caldara's oratorio *Maddalena ai piedi di Cristo*, released by Polish Radio.

Forthcoming releases include Wilhelm Friedemann Bach's 12 *Polonaises and Fantasias*, BWV 812–817, Mozart's *Harpsichord Concertos*, KV 107, Haydn's *Harpsichord Concerto*, Hob. XVII:11 (with the Wrocław Baroque Orchestra for Polish Radio). She has also recorded Tadeusz Paciorek's *Harpsichord Concerto* with the Polish Radio Symphony Orchestra.

www.liliannastawarz.com
Translated by Michał Kubicki



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

SUITY FRANCUSKIE | FRENCH SUITES, BWV 812–817 (1722–1725)

CD 1

I Suita d-moll BWV 812 | Suite No. 1 in D minor, BWV 812

①	Allemande	4:08
②	Courante	2:07
③	Sarabande	3:26
④	Menuet I	1:11
⑤	Menuet II	2:04
⑥	Gigue	3:19

II Suita c-moll BWV 813 | Suite No. 2 in C minor, BWV 813

⑦	Allemande	3:43
⑧	Courante	2:07
⑨	Sarabande	4:10
⑩	Air	1:38
⑪	Menuet I	1:31
⑫	Menuet II	1:59
⑬	Gigue	2:21

III Suita h-moll BWV 814 | Suite No. 3 in B minor, BWV 814

⑭	Allemande	4:13
⑮	Courante	2:19
⑯	Sarabande	4:05
⑰	Anglaise	1:42
⑱	Menuet I	1:28
⑲	Menuet II	1:53
⑳	Gigue	2:17

Całkowity czas | Total time: 51:53

CD 2

IV Suita Es-dur BWV 815 | Suite No. 4 in E flat major, BWV 815

1	Allemande	3:25
2	Courante	2:04
3	Sarabande	3:25
4	Gavotte	1:22
5	Air	1:46
6	Menuet	1:01
7	Gigue	2:34

V Suita G-dur BWV 816 | Suite No. 5 in G major, BWV 816

8	Allemande	3:54
9	Courante	1:51
10	Sarabande	4:46
11	Gavotte	1:16
12	Bourrée	1:24
13	Loure	2:49
14	Gigue	3:18

VI Suita E-dur BWV 817 | Suite No. 6 in E major, BWV 817

15	Prelude	1:41
16	Allemande	4:12
17	Courante	2:04
18	Sarabande	3:09
19	Gavotte	1:24
20	Menuet polonais	1:32
21	Petit menuet	1:14
22	Menuet polonaise da capo	0:50
23	Bourrée	1:37
24	Gigue	2:32

Całkowity czas | Total time: 55:19