



© **EWA MROWCA**, 2022

© **DUX, DUX 1759/1760**, 2022

NAGRANIE ZREALIZOWANO W WIELKIM REFĘKTARZU ZAMKU W LIDZBARKU WARMIŃSKIM 1–5 PAŹDZIERNIKA 2021 ROKU  
THE RECORDING WAS MADE IN THE GREAT REFECTORY OF THE CASTLE IN LIDZBARK WARMIŃSKI ON 1–5 OCTOBER 2021  
ENREGISTRÉ AU GRAND REFECTOIRE DU CHÂTEAU DE LIDZBARK WARMIŃSKI (POLOGNE), LES 1–5 OCTOBRE 2021

**MARCIN DOMŻAŁ** REŻYSERIA NAGRANIA, MONTAŻ, MASTERING | RECORDING SUPERVISION & SOUND ENGINEERING, EDITING, MASTERING  
INGÉNIEUR DU SON, MONTAGE, MASTERING

**BRUCE KENNEDY** KOPIA KLAWESYNU FRANKO-FLAMANDZKIEGO (CASTELMUZIO, 2020) | COPY OF FLEMISH HARPSICORD AFTER RAVALEMENT (CASTELMUZIO, 2020)  
COPIE DU CLAVÉCIN D'APRÈS UN MODÈLE FLAMAND « À PETIT RAVALEMENT » (CASTELMUZIO, 2020)

**ZUZANNA BUDZIAREK** STROJENIE I OPIEKA NAD INSTRUMENTEM W TRAKCIE NAGRANIA | TUNING AND SUPERVISION OF THE INSTRUMENT FOR THE RECORDING  
ACCORDAGE ET CURÉ DE L'INSTRUMENT PENDANT L'ENREGISTREMENT

**PAWEŁ KRUPA OP, ŻANETA PNIEWSKA** TŁUMACZENIA | TRANSLATION | TRADUCTIONS

**RÜSTKAMMER, DRESDEN** — SZUSTOKOR AUGUSTA II MOCNEGO NA OBIAD KORONACYJNY NA WAWELU, 1697 | JUSTAUCORPS OF AUGUSTUS II THE STRONG FOR THE CORONATION DINNER AT THE WAWEL CASTLE, 1697 | JUSTAUCORPS DU ROI DE POLOGNE AUGUSTE II LE FORT POUR LE REPAS DE SON COURONNEMENT AU CHÂTEAU DE WAWEL (CRACOVIE) EN 1697 ZDJĘCIE NA OKŁADCE | COVER PHOTO | PHOTO DE COUVERTURE

**RADOSŁAW NIEMCZYŃOWICZ** ZDJĘCIA | PHOTOS

**AGNIESZKA ZAKRZEWSKA** PROJEKT GRAFICZNY | GRAPHIC DESIGN | CONCEPTION GRAPHIQUE

**RAFAŁ DYMERSKI** SKŁAD | PAGE LAYOUT | MISE EN PAGE

**MARCIN TARGOŃSKI** REDAKCJA | EDITOR | ÉDITEUR



DUX RECORDING PRODUCERS

Morskie Oko 2, 02-511 Warsaw, Poland | [www.dux.pl](http://www.dux.pl), e-mail: [dux@dux.pl](mailto:dux@dux.pl)

Johann Sebastian  
**BACH**  
(1685–1750)

*Suite pour le Clavecin*

*The French Suites*

**Ewa MROWCA**  
klawesyn | harpsichord | clavecin

## Johann Sebastian BACH (1685-1750) *Suites pour le Clavessin*

Jesienią 1717 roku, w Dreźnie, na dworze Augusta II Mocnego (1670-1733), elektora Saksonii i króla Rzeczypospolitej, miało dojść do słynnego muzycznego pojedynku. Johann Sebastian Bach – organista z Weimaru – miał konkurować w zakresie organów i klawesynu z Louistem Marchandem (1669-1732) – klawesynistą i organistą Ludwika XIV (1638-1715). Wbrew licznym przekazom, najprawdopodobniej nigdy jednak do tego spotkania nie doszło, gdyż, jak podają złośliwe plotki, Marchand, obawiając się porażki, uciekł z Drezna pod osłoną nocy. Brak rzetelnych informacji dotyczących tego wydarzenia, nie pozwala na potwierdzenie jego autentyczności. To, co jednak pewne, to fakt, że Bach doskonale znał styl francuski, a nawet utwory klawesyne samego Marchanda – w tym słynną *Suite en ré mineur*, zanotowaną przez jego brata Johanna Christophę (1671-1721) w *Andreas-Bach-Buch* (III.8.4 / Becker Stiftung, Leipziger Stadtbibliothek).

Już w drugiej połowie XVII wieku Francja zdominowała kulturę europejską, a język francuski stał się językiem europejskich elit. Na dworach przejmowano wzorce francuskie w muzyce, architekturze, a nawet w sposobie ubioru. Chętnie podróżowano do Paryża, gdzie uczono się tańca i skąd sprowadzano dzieła francuskich kompozytorów.

Nie jest zatem zaskoczeniem, że młody Johann Sebastian był gruntownie zaznajomiony

ze współczesnym mu francuskim repertuarem klawesynewym, a obok utworów Marchanda francuski idiom stylistyczny zgłębiał także dzięki kompozycjom między innymi Jean-Henri d'Anglebert'a (1629-1691) czy Nicolas-Antoine'a Lebègue'a (1631-1702).

Do kręgu osób, które miały zdecydowany wpływ na zainteresowanie Bacha stylem francuskim należeli Georg Böhm (1661-1733) organista kościoła św. Jana w Lüneburgu, z którym miał ścisły kontakt w trakcie nauki w łacińskiej Szkole świętego Michała (1700-1702), a także mistrz tańca w ufundowanej dla szlacheckiej młodzieży Akademii Rycerskiej (Ritterakademie), przy tej samej szkole – Thomas de la Selle. Ten ostatni, uczeń samego Jean-Baptiste'a Lully'ego (1632-1687), był również muzykiem na dworze księcia Georga Wilhelma von Braunschweig-Lüneburg (1642-1705) w Celle, gdzie w 1665 roku została powołana – za sprawą księżęcej małżonki, wielkiej protektorki kultury francuskiej, Eleonory d'Olbreuse (1639-1722) – kapela dworska składająca się w większości z Francuzów. Najprawdopodobniej za sprawą Thomasa de la Selle, Johann Sebastian mógł usłyszeć tę słynną orkiestrę, zyskując bezpośredni kontakt z francuskimi manierami wykonawczymi. W tym czasie reprezentatywnym gatunkiem muzyki francuskiej była suite, a w świat tańców stylizowanych wprowadził młodego Bacha Georg Böhm, którego liczne suity klawesynewe

Johann Sebastian udostępnił swemu bratu po powrocie do Turyngii w 1702 roku. Mając w pamięci szczególnie wysoką wartość pedagogiczną suit, Bach już jako kapelmistrz w Köthen, w 1722 roku, do prywatnego notatnika muzycznego swojej drugiej żony, zatytułowanego *Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach*, rozpoczął wpisywać *Suites pour le Clavier*. Było to pięć suit, oznaczonych numerami BWV 812-816, znanych obecnie jako *Suity francuskie*. Nie ma pewności co do tego, czy kompozytor zamierzał stworzyć cykl suit, czy raczej pisał je sukcesywnie, na potrzeby doskonalenia gry młodej żony na klawesynie. Sama nazwa *Suity francuskie* nigdy nie była stosowana przez Johanna Sebastiana Bacha. Po raz pierwszy

pojawiła się dopiero w 1762 roku, w notatkach Friedricha Wilhelma Marpurga (1718-1795) określającego ciąg sześciu suit jako zbiór pod tytułem *VI. franz. Suiten von reel Herrn Capellm. Bach*. W drugiej połowie XVIII wieku stała się powszechna w kręgu berlińskim. W roku 1802, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818) nazwał cykl *Suitami francuskimi*, gdyż jego zdaniem napisane były w stylu francuskim. Bachowski autograf z lat 1722-24 nie był kompletny, autor nie zapisał w nim *Suity E-dur* BWV 817, którą prawdopodobnie skomponował później. Pełny zbiór sześciu suit, wraz z ostatnią, pojawił się około 1725 roku w odpisie ucznia Bacha - Heinricha Nicolausa Gerbera, w którym każda suita nosi tytuł *Suite* [numer] *pour le Clavier*



Allemande, Suite IV Eb major, BWV 815, *Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach* (1722-1724)

| compose | par | Joh. Seb. Bach |. W następnych latach powstawały kolejne odpisy. W 1725 roku Anna Magdalena Bach (1701–1760) przepisała do swojego drugiego tomu *Notenbüchlein für A. M. B.* pierwszą z suit w tonacji d-moll, BWV 812, a także wybrane części z suity c-moll, BWV 813. Następnie powstały odpisy, których autorami byli: Johann Christoph Altnickol (1720–1759), Bernhard Christian Kayser (1705–1758), Johann Caspar Vogler (1696–1763), Johann Christian Bach (1735–1782), Johann Gottlob Freudenberg (1712–1766), a także wielu autorów z drugiej połowy XVIII wieku. Pokażna liczba źródeł łączy się zapewne z olbrzymią popularnością zbioru, szczególnie wśród uczniów Bacha. Być może miało to związek z programem dydaktycznym Johanna Sebastiana, który – jak opisywał syn jego ucznia, Ernst Ludwig Gerber (1746–1819) – zalecał ćwiczenie owych suit tuż po *Inwencjach* i *Sinfoniach*, a przed *Das Wohltemperierte Klavier*. Podobnie, w 1802 roku Johann Nicolaus Forkel podkreślał znaczenie powyższych suit w literaturze pedagogicznej. Jednocześnie brak ostatecznego bachowskiego

autografu wpłynął na niepewność co do finalnego kształtu suit, a także implikował powstanie wielu wariantów tekstowych w poszczególnych źródłach. W kolejnych odpisach suity różnią się ilością lub układem części, a czasem nazwą tańców, tak jak ma to miejsce w przypadku *Loure* z *Suity G-dur* BWV 816.

Z powodu tak dużych rozbieżności w zakresie tekstu oraz formy, do nagrania wykorzystano krytyczne wydanie *Bärenreiter* (BA 5166) *Fassung (B) mit Verzierung*, oparte na *Neue Bach-Ausgabe* (1980).

Suity francuskie często określane są jako *suites sans préludes*. Spośród sześciu suit, jedynie ostatnia, w tonacji E-dur, BWV 817, rozpoczyna się preludium zaczerpniętym z pierwszego tomu *Das Wohltemperierte Klavier*. Pozostałe zachowują następujący układ: *Allmande*, *Courante*, a pomiędzy *Sarabande* i *Gigue* pojawiają się tańce zmienne, zwane *Galanterien*, takie jak: *Menuet*, *Gavotte*, *Bourrée*, *Polonaise*, *Anglaise*, *Loure* oraz *Air*.

Ewa Mrowca

Powyższy tekst nie powstałby, gdyby nie lektura następujących pozycji:

Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach, Muzyk i Uczony*, Locomobila, Warszawa 2011;  
Michael Schneider, [przedmowa do:] *Französische Suiten*, G. Henle Verlag, München 2017;  
Ulrich Scheideler, [przedmowa do:] *Französische Suiten*, G. Henle Verlag, München 2017;  
Alfred Dürr, [przedmowa do:] *Die sechs Französischen Suiten*, Bärenreiter, Kassel 1983;  
Traute M. Marschall, *Wo hat Bach die Celler Hofkapelle gehört*, Bach-Jahrbuch, Bd. 102, (2016), Leipzig.

## Johann Sebastian BACH (1685–1750) *Suites pour le Clavessin*

In the autumn of 1717, in Dresden, at the court of Augustus II the Strong (1670–1733), elector of Saxony and king of Poland, a famous musical duel allegedly took place. Johann Sebastian Bach – organist from Weimar – was to compete in the field of organ and harpsichord with Louis Marchand (1669–1732) – harpsichordist and organist of Louis XIV (1638–1715). Contrary to numerous reports, however, the encounter probably never happened, because, according to malicious rumours, Marchand, fearing defeat, escaped from Dresden under cover of darkness. The lack of reliable information regarding this event does not allow for confirmation of its authenticity. What is certain, however, is that Bach perfectly knew the French style and even the harpsichord works of Marchand – including the famous *Suite en ré mineur*, written down by his brother Johann Christoph (1671–1721) in *Andreas-Bach-Buch* (III.8.4 / Becker Stiftung, Leipziger Stadtbibliothek).

It was already in the second half of the 17th century that France dominated European culture, while French became the language of the European elite. At the courts, French patterns were adopted in music, architecture, and even in fashion. Paris was a very popular destination back then; it was a place where one could learn to dance and from where works of French composers were imported.

It is therefore not surprising that the young Johann Sebastian was thoroughly acquainted with the contemporary French harpsichord repertoire; apart from the works of Marchand, he also explored the French stylistic idiom on the basis of compositions by, among others, Jean-Henri d'Anglebert (1629–1691) or Nicolas-Antoine Lebègue (1631–1702).

Georg Böhm (1661–1733), organist of the St John's Church in Lüneburg, was one of the persons that had a huge influence on Bach's interest in the French style; Bach had close contact with Böhm during his education in a Latin grammar school – St Michael's School (1700–1702). Another person who infected Bach with the French bug was Thomas de la Selle, a dance master at the Knights' Academy (Ritterakademie), founded for noble youth at the same school. The latter, a disciple of Jean-Baptiste Lully (1632–1687) himself, was also a musician at the court of George William, Duke of Brunswick-Lüneburg (1642–1705) in Celle, where in 1665 – thanks to the duke's wife, a great protector of French culture, Eleonore d'Olbreuse (1639–1722) – a court band consisting mostly of Frenchmen was established. It was most likely thanks to Thomas de la Selle that Johann Sebastian had the opportunity to hear this famous orchestra, which meant a direct contact with the French performance manner. At that time, it was the suite that was a representative genre

of French music, while the world of stylised dances was introduced to the young Bach by Georg Böhm, whose numerous harpsichord suites Johann Sebastian made available to his brother after returning to Thuringia in 1702. Bearing in mind the special pedagogical value of suites, Bach, already as a kapellmeister in Köthen, in 1722, began to write *Suites pour le Clavessin* into his second wife's private musical notebook, entitled *Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach*. These were five suites, marked with BWV numbers 812-816, now known as *French Suites*. There is no certainty as to whether the composer intended to create a cycle of suites or whether he rather wrote them successively for the purpose of improving the harpsichord performance of the young wife. Johann Sebastian Bach would never use the very

name *French Suites*. It first appeared only in 1762, in the notes of Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), who described the sequence of six suites as a collection under the title *VI. franz. Suiten von reel Herrn Capellm. Bach*. In the second half of the 18th century, the name became common in the Berlin circle. In 1802, Johann Nicolaus Forkel (1749-1818) called the cycle *French Suites*, because, in his opinion, they were composed in the French style. Bach's autograph from 1722-24 was incomplete – the author did not write therein the Suite in E Major, BWV 817, which he probably composed later. A complete collection of six suites, including the last one, appeared around 1725 in a copy of Bach's student – Heinrich Nicolaus Gerber, in which each suite is entitled *Suite [number] pour le Clavessin | compose | par | Joh. Seb. Bach |*. In the following



*Sarabande, Suite II C minor, BWV 813, Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach (1722-1724)*

years, further copies were made. In 1725, Anna Magdalena Bach (1701-1760) copied the first of the suites, in D minor, BWV 812, to the second volume of *Notenbüchlein für A.M.B.* as well as selected movements of the Suite in C Minor, BWV 813. Subsequently, copies were made by Johann Christoph Altnickol (1720-1759), Bernhardt Christian Kayser (1705-1758), Johann Caspar Vogler (1696-1763), Johann Christian Bach (1735-1782), Johann Gottlob Freudenberg (1712-1766) as well as by many authors from the second half of the 18th century. The large number of sources is probably associated with the collection's huge popularity, especially among Bach's students. Perhaps it was related to the didactic programme of Johann Sebastian, who – as described by the son of his disciple, Ernst Ludwig Gerber (1746-1819) – recommended practicing these suites just after the *Inventions and Sinfonias* and before *Das Wohltemperierte Klavier*. Similarly, in 1802, Johann Nicolaus Forkel emphasised the importance of the above suites for the pedagogical repertoire. At the same time, the lack of a final Bach autograph influenced the uncertainty as to the final

shape of the suites and also implied the emergence of many textual variants in individual sources. In subsequent copies, the suites differ in the number or arrangement of the movements and sometimes in the name of the dances, as is the case with the *Loure* from the Suite in G Major, BWV 816.

Due to such large discrepancies in text and form, it was the critical edition of *Bärenreiter* (BA 5166) *Fassung (B) mit Verzierung*, based on *Neue Bach-Ausgabe* (1980), that was used for the recording.

The *French Suites* are often referred to as suites *sans préludes*. Of the six suites, it is only the last one, in E major, BWV 817, that opens with a prelude drawn from the first volume of *Das Wohltemperierte Klavier*. In the case of the remaining ones, the arrangement is as follows: *Allemande, Courante*, while the dances between *Sarabande* and *Gigue*, called *Galanterien*, vary: *Menuet, Gavotte, Bourrée, Polonaise, Anglaise, Loure, and Air*.

Ewa Mrowca

The above text would not have been produced if it had not been for reading the following publications:

Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach, Muzyk i Uczony*, Lokomobila, Warsaw 2011;  
Michael Schneidt, [preface to:] *Französische Suiten*, G. Henle Verlag, Munich 2017;  
Ulrich Scheideler, [preface to:] *Französische Suiten*, G. Henle Verlag, Munich 2017;  
Alfred Dürr, [preface to:] *Die sechs Französischen Suiten*, Bärenreiter, Kassel 1983;  
Traute M. Marschall, *Wo hat Bach die Celler Hofkapelle gehört*, Bach-Jahrbuch, Vol. 102, (2016), Leipzig.



## Johann Sebastian BACH (1685-1750) *Suites pour le Clavecin*

C'est à l'automne 1717 qu'on place habituellement un supposé duel musical qui aurait dû avoir lieu entre Johann Sebastian Bach - organiste de Weimar et Louis Marchand (1669-1732) - claveciniste et organiste de Louis XIV (1638-1715) : les deux musiciens devaient montrer leurs capacités à Dresde, devant Auguste II Le Fort (1670-1733), grand électeur de Saxe et roi de Pologne. L'on dit que Marchand, redoutant la défaite, a quitté Dresde la nuit précédant la rencontre. Pourtant, malgré certaines sources qui mentionnent cet événement, très probablement il ne s'agit ici que d'une anecdote parmi tant d'autres. Ce qui, en revanche, est sûr c'est que Bach avait une parfaite connaissance du style français et même de la production pour le clavecin de Marchand lui-même, y compris la fameuse Suite en ré mineur noté par le frère de Johann Sebastian - Johann Christoph (1671-1721) dans Andreas-Bach-Buch (III.8.4 / Becker Stiftung, Leipziger Stadtbibliothek).

Dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle la France domine la culture européenne non seulement dans le domaine de la mode et de la langue, devenues toutes les deux celles des élites, mais également dans l'architecture et la musique. En effet, nombreux voyageurs à Paris rapportent dans leurs bagages les partitions musicales des compositeurs français. Il n'est donc pas surprenant que le jeune Johann Sebastian a eu

vite connaissance du répertoire français pour clavecin. Apart Marchand il a certainement connu Jean-Henry d'Anglebert (1629-1691) ou Nicolas-Antoine Lebègue (1631-1702).

Parmi ceux qui ont introduit Bach à l'idiome de la musique française il faut mentionner en premier Georg Böhm (1661-1733), l'organiste de l'église St. Jean à Lüneburg - Bach l'avait connu pendant ses années scolaires à l'école latine de St. Michel (1700-1702) ; et ensuite Thomas de la Selle, maître de dance à *Ritterakademie* - l'école des jeunes nobles. Ce dernier, lui-même élève de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), fut également musicien à la cour du prince Georg Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg (1642-1705) à Celle, où, en 1665, la femme du prince - Éléonore d'Olbreuse (1639-1722) a fondé un orchestre composé en majorité des musiciens français. Bach a très vraisemblablement écouté cet orchestre. À cette époque la suite passait pour un genre typiquement français. En rentrant de Turinge en 1702, le jeune Johann Sebastian a donc rapporté plusieurs suites pour clavecin de Georg Böhm - son premier maître du style français. Bach les a offert à son frère. Johann Sebastian appréciait particulièrement le caractère éducatif des suites, c'est ainsi que - déjà maître de chapelle à Köthen (1722) - il en escriva un certain nombre dans le cahier de notes de sa deuxième femme : *Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach*.

Il n'est pas sûr si notre compositeur a voulu depuis le début créer un cycle ou s'il notait ses suites simplement au fur et à mesure. D'autant plus que le nom de *Suites françaises* n'a jamais été employé par Bach lui-même. Il apparaît pour la première fois en 1762 dans les notes d'un Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) qui donnera le titre de *VI. franz. Suiten von reel Herrn Capellm. Bach* au cycle de ces six compositions. Dès la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ce nom fut communément reçu dans le milieu berlinois. En 1802, le premier biographe de Bach - Johann

Nicolaus Forkel (1749-1818), retiendra le nom de *Suites françaises* pour le cycle en question. L'autographe de Johann Sebastian Bach des années 1722-1724 contenant les suites n'est pas complet car il lui manque la *Suite en mi majeur* (BWV 817) composée plus tard. Le recueil complet de six suites apparaît seulement aux environs de l'an 1725 dans une copie faite par l'élève de Bach - Heinrich Nicolaus Gerber qui les indentifie donnant à chacune un titre : Suite [num.] pour le Clavesin | compose | par | Joh. Seb. Bach. Dans les années suivants d'autres



Allemande, Suite V G major, BWV 816, Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bach (1722-1724)

copies ont vu le jour. En 1725 Anna Magdalena Bach (1701-1760) a transcrit dans le deuxième volume de son *Notenbüchlein für A. M. B.* la première *Suite en ré mineur* (BWV 812) ainsi que les morceaux choisis de la *Suite en do mineur* (BWV 813). D'autres copies ont été produites par : Johann Christoph Altnickol (1720-1759), Bernhardt Christian Kayser (1705-1758), Johann Caspar Vogler (1696-1763), Johann Christian Bach (1735-1782), Johann Gottlob Freudenberg (1712-1766) et d'autres, tous au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le grand nombre de copies est dû certainement à la popularité des suites parmi les élèves de Johann Sebastian Bach qui – selon le témoignage du fils d'un des ses élèves, Ernst Ludwig Gerber (1746-1819) – dans le parcours pédagogique ordonnait de s'exercer aux suites juste après les *Inventionen* et les *Sinfonies* mais avant le *Das Wohltemperierte Klavier*. Le même parcours nous trouvons chez Johann Nicolaus Forkel dans sa biographie de Bach de 1802. En même temps l'absence de la version définitive des suites par la main du compositeur

provoquait des différences entre les copies concernant le nombre des parties, leur ordre voire leur noms – tel est le cas de la *Loure* de la *Suite en sol majeur* (BWV 816).

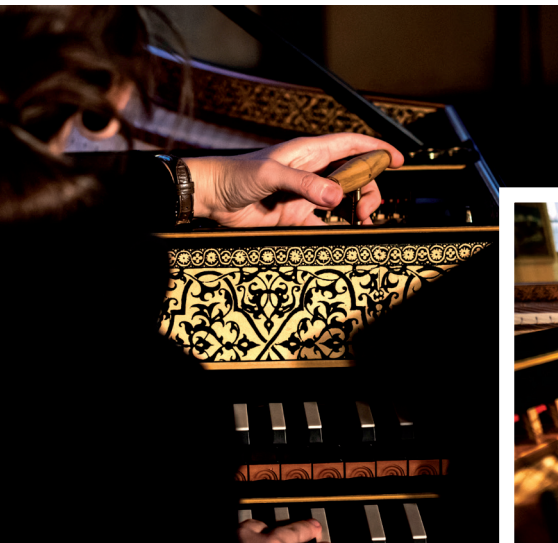
Pour cette raison, notre enrégistrement a pris pour modèle l'édition critique *Bärenreiter* (BA 5166) *Fassung* (B) *mit Verzierung*, fondé sur la *Neue Bach-Ausgabe* (1980).

*Suites françaises* sont souvent appelées « suites sans préludes ». Effectivement, pour six suites seulement la dernière, en mi majeur (BWV 817), commence par un prélude, d'ailleurs emprunté du premier volume du *Das Wohltemperierte Klavier*. Les autres sont composées ainsi : *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* et *Gigue*, sauf qu'entre les deux dernières apparaissent des dances libres appelées *Galanterien*, comme *Menuet*, *Gavotte*, *Bourrée*, *Polonaise*, *Anglaise*, *Loure* et *Air*.

Ewa Mrowca

Sources utilisées:

Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach, Muzyk i Uczony*, Lokomobila, Warszawa 2011;  
Michael Schneider, [introduction à:] *Französische Suiten*, G. Henle Verlag, München 2017;  
Ulrich Scheideler, [introduction à:] *Französische Suiten*, G. Henle Verlag, München 2017;  
Alfred Dürr, [introduction à:] *Die sechs Französischen Suiten*, Bärenreiter, Kassel 1983;  
Traute M. Marschall, *Wo hat Bach die Celler Hofkapelle gehört*, Bach-Jahrbuch, Bd. 102, (2016), Leipzig.





Klawesyn wykorzystany w nagraniu to instrument zbudowany w warsztacie Bruce'a Kennedy'ego w Castelmuzio w 2020 roku, opatrzony numerem „Opus 200”. Jest to kopia instrumentu historycznego, znajdującego się obecnie w Muzeum Unterlinden w Colmar. Oryginał zbudowano w XVII wieku, w warsztacie Joannesa Ruckersa (1578-1642) w Antwerpii, a w XVIII wieku przebudowano we Francji. Jest to instrument o dyspozycji 8', 8', 4', wyposażony w rejestr lutniowy, o zasięgu GG-F<sup>3</sup>.

The instrument used for this recording was made in 2020 in Castelmuzio by Bruce Kennedy. It's a copy of a XVII century harpsichord, which was originally made by Joannes Ruckers (1578-1642) in Antwerp, reworked in France a century later and now remains in Unterlinden Museum in Colmar. The Harpsichord has a disposition of GG-F<sup>3</sup> and has two 8', one 4' register and a lute stop.

Le clavecin utilisé pour cet enregistrement fut construit dans l'atelier de Bruce Kennedy à Castelmuzio en 2020 et numéroté « Opus 200 ». C'est une copie d'un instrument historique du XVII<sup>e</sup> siècle, construit dans l'atelier de Joannes Ruckers (1578-1642) à Anvers (IR 1624), sujet d'un « petit ravalement » au XVIII<sup>e</sup> siècle en France - actuellement au Musée d'Unterlinden à Colmar. Instrument à la disposition GG-F<sup>3</sup>, possède deux registres 8', l'un 4' et un jeu de luth.

*Ewa Mrowca*



**Ewa MROWCA.** Urodzona w Krakowie, naukę gry na klawesynie rozpoczęła w wieku 12 lat. Z wyróżnieniem ukończyła studia w Krakowskiej Akademii Muzycznej w klasie prof. Elżbiety Stefańskiej. Jest absolwentką Guildhall School of Music & Drama w Londynie w klasie prof. Nicholasa Parle, oraz Schola Cantorum Basiliensis w Bazylei w klasie prof. Jörga-Andreas Böttichera.

Została wyróżniona w 2003 roku w VI Konkursie Klawesynowym im. Johna Broadwooda w Londynie, organizowanym na historycznych instrumentach. W 1999 roku uzyskała „Diploma di Merito” Accademii Musicale Chigiana w Sienie. Jest laureatką nagrody „Łódzkie Eureka 2012”.

Stypendystka Ministerstwa Kultury, Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego Rządu Szwajcarii, Accademii Musicale Chigiana oraz Guildhall School of Music & Drama.

Swoje umiejętności doskonaliła na kursach mistrzowskich prowadzonych przez Kennetha Gilberta (Accademia Musicale Chigiana), Christophe’a Rousseta, Elisabeth Joyé, Kris Verhelst, Pierre’a Hantaï, Boba van Asperena oraz Jespera Christensena.

Ze szczególną pasją poświęca się wykonawstwu muzyki na instrumentach oryginalnych, a także historycznej realizacji *basso continuo*.

Jej działalność koncertowa obejmuje recitale solowe, oraz występy z zespołami muzyki dawnej. Koncertuje w Polsce, Francji, Niemczech, Hiszpanii, Belgii, Wielkiej Brytanii, Chinach, Japonii oraz Stanach Zjednoczonych.

Występowała pod kierunkiem Olivii Centurioni, Alfredo Bernardiniego, Jörga-Andreas Böttichera,

Paula McCreasha, Petera Van Heyghena, Joshuy Rifkina i Jordiego Savalla.

Współpracuje z zespołami muzyki dawnej: Altberg Ensemble, Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, Il Giardino d’Amore.

W Warszawskiej Operze Kameralnej współpracowała z Dedą Cristiną Colonną i Benjaminem Baylem przy przygotowaniu francuskich oper Jean-Baptiste’a Lully’ego – *Armide* (2017), Jean-Philippe’a Rameau – *Castor et Pollux* (2021).

Jej recital z grudnia 2015 roku z Germanisches National Museum w Norymberdze był retransmitowany na antenie Bayerischer Rundfunk.

Obecnie pracuje na stanowisku profesora nadzwyczajnego w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi oraz w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Jej pierwszy solowy album z *Pieces de clavessin* Jeana Nicolasa Geoffroy (DUX 0137), zyskał znakomite recenzje w Polsce, Luxemburgu, we Francji i w Niemczech, a także został nominowany do prestiżowej nagrody „International Classical Music Awards 2013”. W 2014 roku otrzymał wyróżnienie „5 du Diapason”.



**Ewa MROWCA** was born in Krakow, Poland. She started studying the harpsichord at the age of 12. She graduated with honours from Music Academy in Krakow, where she studied with Elżbieta Stefańska. She also completed her studies under Nicholas Parle at the Guildhall School of Music & Drama in London and with Jörg-Andreas Bötticher at the Schola Cantorum Basiliensis in Basel.

In 1999 she gained a 'Diploma di Merito' from the Academia Musicale Chigiana in Siena in 2003, she received an honourable mention during 6th John Broadwood Harpsichord Competition in London, which uses historic instruments. Her other honours include the 'Eureka Award' from the city of Łódź (2012).

She held grants from the Polish Ministries of Culture, and of Science and Higher Education, the Swiss Government, Accademia Musicale Chigiana and the Guildhall School of Music & Drama.

She has honed her skills at masterclasses given by Kenneth Gilbert (Accademia Musicale Chigiana), Christophe Rousset, Élisabeth Joyé, Kris Verhelst, Pierre Hantaï, Bob van Asperen, and Jesper Christensen.

She is particularly devoted to period instrument performance, as well as to historic rendition of *basso continuo*.

She performs as a soloist and with early music ensembles including Altberg Ensemble, Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, Il Giardino d'Amore. In addition to Poland, she has performed in France, Germany, Spain, Belgium, Great Britain, China, Japan, and the United States.

She has appeared under the direction of Olivia Centurioni, Alfredo Bernardini, Jörg-Andreas Bötticher, Paul McCreesh, Peter Van Heyghen, Joshua Rifkin, and Jordi Savall.

In Warsaw Chamber Opera she has collaborated with Deda Cristina Colonna and Benjamin Bayl, preparing two productions of French operas: Jean-Baptiste Lully – *Armide* (in 2017) and Jean-Philippe Rameau – *Castor et Pollux* (in 2021).

Her recital at the Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg in December 2015 was rebroadcast by Bayerischer Rundfunk.

She also pursues a teaching career as a Professor at the Grażyna and Kiejstut Bacewicz Music Academy in Łódź and the Krzysztof Penderecki Music Academy in Krakow.

Her debut CD featuring Jean Nicolas Geofroy's *Pieces de clavessin* (DUX 0137) received rave reviews in Poland, Luxembourg, France and Germany. It was nominated for the prestigious 'International Classical Music Awards 2013' and received '5 du Diapason' award in 2014.

**Ewa MROWCA.** Née à Cracovie, a commencé son apprentissage du clavecin à l'âge de 12 ans. Diplômée avec mention de l'Académie Musicale de Cracovie dans la classe de madame la prof. Elzbieta Stefanska. Élève de la Guildhall School of Music & Drama à Londres dans la classe du prof. Nicholas Parle et de la Schola Cantorum Basiliensis dans la classe du prof. Jörg-Andreas Bötticher. En 1999 elle a obtenu le *Diploma di Merito* de l'Academia Musicale Chigiana de Siene. Distinguée en 2003 au VI<sup>e</sup> Concours de Clavecin (instruments historiques) de John Broadwood à Londres.

Boursière du Ministère de la Culture et du Ministère de l'Éducation Suisse, de l'Academia Musicale Chigiana et de la Guildhall School of Music & Drama. Elle a perfectionné son art participant aux master classes de Kenneth Gilbert (Accademia Musicale Chigiana), Christophe Rousset, Elisabeth Joyé, Kris Verhelst, Pierre Hantaï, Bob van Asperen et Jesper Christensen.

Sa passion particulière est l'interprétation musicale sur les instruments historiques et les recherches portant sur la réalisation historique du basso continuo.

Elle donne des nombreux récitals en solo ainsi qu'avec des ensembles de musique ancienne, notamment en Pologne, France, Allemagne, Espagne, Belgique, Grande Bretagne, Chine, Japon et les États Unis.

Elle a joué sous la direction d'Olivia Centurioni, Alfredo Bernardini, Jörg-Andreas Bötticher, Paul McCreech, Peter Van Heyghen, Joshua Rifkin et Jordie Savall.

Elle collabore avec les ensembles tels Altberg Ensemble, Musicae Antiquae Collegium Varsoviense, Il Giardino d'Amore.

Elle a participé – sous la direction de Deda Cristina Colonna et Benjamin Bayle – aux deux projets pour l'Opéra de Chambre de Varsovie : *Armide* de Jean-Baptiste Lully (2017) et *Castor et Pollux* de Jean-Philippe Rameau (2021).

Son récital du décembre 2015 au Germanisches National Museum de Nuremberg fut retransmis par Bayerischer Rundfunk.

Son premier album solo – *Pieces de clavessin* de Jean Nicolas Geoffroy (DUX 0137) – a été salué par les excellentes critiques en Pologne, Luxembourg, France et Allemagne, fut nommé aux *International Classical Music Awards* (2013) et reçut la distinction *5 du Diapason* (2014).

Actuellement, Ewa Mrowca occupe le poste de professeur extraordinaire à l'Académie Musicale de Grażyna et Kiejstut Bacewicz à Lodz et à l'Académie Musicale de Krzysztof Penderecki à Cracovie.



**ZAMEK BISKUPÓW WARMIŃSKICH W LIDZBARKU NA WARMII** należy do najcenniejszych zabytków ceglanej architektury gotyckiej, jest znakomicie zachowany, w ogromnej części autentyczny. Zbudowany w latach 1350–1401, częściowo wzorowany na krzyżackich zamkach konwentualnych, dzięki staraniom biskupów uzyskał charakter książęcej rezydencji obronnej. Od połowy XIV wieku do 1795 roku był główną siedzibą biskupów warmińskich, którzy w swoim dominium sprawowali władzę kościelną i świecką. Od pokoju toruńskiego (1466), do rozbiorów Polski (1795), zamek wraz z całą Warmią należał do Rzeczypospolitej.

Cały zespół zamkowy usytuowano w widłach dwóch rzek, wraz z zamkiem powstały dwa przedzamcza, a całość otoczona była murami obronnymi i fosami. Czworoboczny z wysoką wieżą w narożu, z wewnętrznym dziedzińcem, który otaczają gotyckie, murowane krużganki. Wnętrza nakryte są dekoracyjnymi sklepieniami: krzyżowo-żebrowymi w piwnicach, gwiaździstymi w pomieszczeniach reprezentacyjnych. W salach piętra mieszkalno-reprezentacyjnego i na ścianach górnych krużganków zachowały się cenne, w większości gotyckie malowidła z XIV i XV wieku o bogatym programie ikonograficznym i wysokim poziomie artystycznym.

Wyjątkowym pomieszczeniem jest kaplica zamkowa, z zachowaną gotycką strukturą sklepień i narzuconym, jednorodnym wyposażeniem rokokowym, fundacji biskupa Adama Stanisława Grabowskiego, z połowy XVIII wieku.

Przykładem zachowania żywej tradycji zamku mimo zmian historycznych i własnościowych jest

fryz z herbami kolejnych biskupów, zapoczątkowany w połowie XVII wieku, aktualizowany do dziś, w Wielkim Refektarzu zamku.

Wśród rezydujących na zamku biskupów byli wybitni uczeni, mężowie stanu, humaniści, m.in. Stanisław Hozjusz, Jan Dantyszek, Marcin Kromer i Ignacy Krasicki. Mieszkańcem zamku był też Mikołaj Kopernik, który pełnił funkcję nadwornego lekarza biskupów warmińskich i tu napisał „Mały Komentarzyk”, gdzie zawarł podwaliny udowodnienia teorii heliocentrycznej.

W końcu XVIII wieku, po rozbiorach Rzeczypospolitej zamek opustoszał. W latach 1859–1932 mieścił się w nim Sierociniec Fundacji św. Józefa. Od połowy XIX wieku gotycka rezydencja stała się przedmiotem zainteresowania historyków i konserwatorów zabytków. Zamek przetrwał II wojnę światową prawie nienaruszony. Obecnie jest siedzibą oddziału Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, w całości jest udostępniony do zwiedzania, prezentowanych jest tu kilkanaście wystaw, od archeologii, przez dawne uzbrojenie, sztukę gotycką, dawne malarstwo, rzemiosło artystyczne, po sztukę współczesną. W 2018 roku otrzymał tytuł Pomnika Historii.

*Małgorzata Jackiewicz-Garniec*  
Kustosz zamku w Lidzbarku Warmińskim

**THE LIDZBARK BISHOPS' CASTLE IN WARMIA** is one of the most valuable monuments of brick Gothic architecture; it is perfectly preserved and largely authentic. Built in 1350–1401, partly modelled on the Teutonic conventual castles, it gained the character of a ducal defensive residence thanks to the efforts of bishops. From the mid-14th century until 1795, it was the main seat of the Warmia bishops, who exercised ecclesiastical and secular power on their estate. From the Peace of Toruń (1466) until the partitions of Poland (1795), the castle, along with the entire Warmia, belonged to the Commonwealth.

The entire castle complex is located in the confluence of two rivers; along with the castle, two outer courtyards were built, and the whole structure was surrounded by defensive walls and moats. The castle is a four-sided building with a high tower in the corner, with an inner courtyard surrounded by Gothic brick cloisters. The interiors are covered with decorative vaults: cross-arched in cellars and stellar in representative rooms. In the rooms on the residential and representative floor and on the walls of the upper cloisters, valuable, mostly Gothic paintings from the 14th and 15th centuries with a rich iconographic programme and of a high artistic level can be admired.

The castle chapel is a unique room, with preserved Gothic vaults and imposed, homogeneous Rococo furnishings, founded by Bishop Adam Stanisław Grabowski, from the mid-18th century.

An example of preserving the living tradition of the castle despite historical and ownership changes

is the frieze with the coats of arms of subsequent bishops in the Great Refectory of the castle, initiated in the middle of the 17th century and regularly updated.

Among the bishops residing in the castle were outstanding scholars, statesmen, or humanists, including Stanisław Hozjusz, Jan Dantyszek, Marcin Kromer, and Ignacy Krasicki. It was also Nicolaus Copernicus that was an inhabitant of the castle, who served as the court physician of the Warmia bishops. It was there that he wrote *Commentariolus*, where he included the foundations for proving the heliocentric theory.

At the end of the 18th century, after the partitions of the Commonwealth, the castle was abandoned. In 1859–1932, it housed the St Joseph's Foundation Orphanage. In the mid-19th century, the Gothic residence became the subject of interest of historians and conservators of monuments. The castle survived World War II almost intact. Currently, it serves as the seat of a branch of the Museum of Warmia and Masuria in Olsztyn; it is fully accessible for sightseeing; there are several exhibitions, from archaeology, through old armaments, Gothic art, old painting, arts and crafts, to contemporary art. In 2018, it was declared a Historical Monument.

Małgorzata Jackiewicz-Garniec  
Curator of the castle in Lidzbark Warmiński

## LE CHÂTEAU DES ÉVÊQUES DE WARMIE À LIDZBARK

est l'un des monuments les plus précieux de l'architecture gothique en Pologne, il est parfaitement conservé et en grande partie authentique. Construit dans les années 1350-1401, partiellement calqué sur les châteaux conventuels teutoniques, grâce aux efforts des évêques il acquit le caractère d'une forteresse ducale. Du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle à 1795, il fut le siège principal des évêques de Warmie, qui exerçaient l'autorité ecclésiastique et laïque dans leur domaine. De la paix de Toruń (1466) aux partitions de la Pologne (1795), le château, avec toute la Warmie, appartenait à la *Rzeczpospolita* - République polono-lituanienne.

Le complexe se situe à l'embranchement de deux rivières : deux quartiers extérieurs ont été créés avec le château, et l'ensemble était entouré de murs défensifs et de douves ; quadrilatère avec une haute tour dans l'angle et une cour intérieure entourée de cloîtres gothiques en brique. Les intérieurs sont couverts de voûtes décoratives : voûtes sur croisées d'ogives dans les caves, et voûtes étoilées dans les pièces représentatives. Dans les salles de l'étage résidentiel et représentatif et sur les murs des cloîtres supérieurs de précieuses peintures, principalement gothiques, des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, avec un riche programme iconographique et un haut niveau artistique, ont été conservées.

Une pièce unique est la chapelle du château, avec une structure gothique de voûtes préservée et son mobilier rococo imposé et uniforme, fondée par l'évêque Adam Stanisław Grabowski, à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Un exemple de préservation de la tradition vivante du château, malgré les changements historiques et de propriété, est la frise avec les armoiries des évêques, commencée au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et mise à jour jusqu'à présent dans le Grand Réfectoire du château.

Parmi les évêques résidant dans le château se trouvaient d'éminents savants, hommes d'État et humanistes, tels Stanisław Hozjusz, Jan Dantyszek, Marcin Kromer ou Ignacy Krasicki. L'on y trouve également Nicolas Copernic, qui a été le médecin de la cour des évêques, et a écrit ici son « Petit commentaire », dans lequel il a jeté les bases pour prouver la théorie héliocentrique.

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, après les partitions de la République de Pologne, le château fut abandonné. Dans les années 1859-1932, il abrita l'Orphelinat de la Fondation St. Joseph. À partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la résidence gothique devient le sujet d'intérêt des historiens et des conservateurs. Le château a survécu presque intact à la Seconde Guerre mondiale. Actuellement, c'est le siège de la branche du Musée de Warmie et Mazurie à Olsztyn, il est entièrement ouvert au public, il abrite plus d'une douzaine d'expositions, allant de l'archéologie, en passant par les armes anciennes, l'art gothique, la peinture ancienne, l'artisanat à l'art contemporain. En 2018, il a reçu le titre de Monument de l'Histoire.

*Małgorzata Jackiewicz-Garniec*

La Conservatrice du château de Lidzbark Warmiński

**Johann Sebastian BACH** (1685–1750)  
**The French Suites, BWV 812–817**

**CD 1**

**Suite IV E $\flat$  major, BWV 815**

1	Allemande	3:27
2	Courante	1:52
3	Sarabande	3:14
4	Gavotte	1:22
5	Air	2:00
6	Menuet	0:56
7	Gigue	2:32

**Suite II C minor, BWV 813**

8	Allemande	3:41
9	Courante	2:07
10	Sarabande	3:38
11	Air	1:34
12	Menuet I, II	2:55
13	Gigue	2:34

**Suite VI E major, BWV 817**

14	Prélude	1:40
15	Allemande	4:15
16	Courante	2:08
17	Sarabande	3:45
18	Gavotte	1:14
19	Menuet polonais	1:38
20	Bourrée	1:53
21	Gigue	2:52
22	Petit Menuet	1:31

Całkowity czas | Total time | Durée totale: 52:47

## CD 2

### Suite V G major, BWV 816

1	Allemande	4:27
2	Courante	2:12
3	Sarabande	4:43
4	Gavotte	1:13
5	Bourrée	1:37
6	Loure	2:40
7	Gigue	3:44

### Suite I D minor, BWV 812

8	Allemande	4:41
9	Courante	2:24
10	Sarabande	3:21
11	Menuet I, II	3:22
12	Gigue	4:44

### Suite III B minor, BWV 814

13	Allemande	4:36
14	Courante	2:25
15	Sarabande	3:38
16	Anglaise	1:40
17	Menuet I, II	3:11
18	Gigue	2:23

Całkowity czas | Total time | Durée totale: 57:00

**Ewa MROWCA** klawesyn | harpsichord | clavecin

**Bruce KENNEDY**

Kopia klawesynu franko-flamandzkiego (Castelmuzio, 2020)

Copy of Flemish harpsichord after ravalement (Castelmuzio, 2020)

Copie du clavecin d'après un modèle Flamand « à petit ravalement » (Castelmuzio, 2020)

a' = 415 Hz



*Specjalne podziękowania kieruję do Pani Kustosza Zamku w Lidzbarku Warmińskim Małgorzaty Jackiewicz-Garniec oraz wszystkich Pracowników Zamku, a także do Pań Aleksandry Góreckiej-Ostrowskiej oraz Joanny Sturlis za niezwykłą życzliwość w trakcie nagrań.*

*Dyrektorowi Hotelu Krasicki Panu Pieterowi Oosthuizenowi, a także członkom Rotary Club Bartoszyce-Lidzbark Warmiński, serdecznie dziękuję za wsparcie przy powstaniu płyty.*

I would like to express my special thanks to the Curator of the Castle in Lidzbark Warmiński, Ms Małgorzata Jackiewicz-Garniec, and all the Castle Employees as well as to Ms Aleksandra Górecka-Ostrowska and Ms Joanna Sturlis for their extraordinary kindness during the recordings.

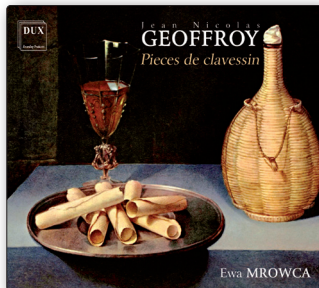
I would like to thank the director of the Krasicki Hotel, Mr Pieter Oosthuizen, as well as the members of the Rotary Club Bartoszyce-Lidzbark Warmiński for their support in the creation of the album.

Mes remerciements spéciales vont : à M<sup>me</sup> la Conservatrice du château de Lidzbark Warmiński Małgorzata Jackiewicz-Garniec et à tous ses collaborateurs ; aux M<sup>mes</sup> Aleksandra Górecka-Ostrowska et Joanna Sturlis pour leur bienveillance exceptionnelle pendant les enregistrements ; à Monsieur le Directeur de l'Hotel Krasicki Pieter Oosthuizen et aux Membres du Rotary Club Bartoszyce-Lidzbark Warmiński pour leur soutien dans la préparation de ce disque.

*Ewa Mrowca*



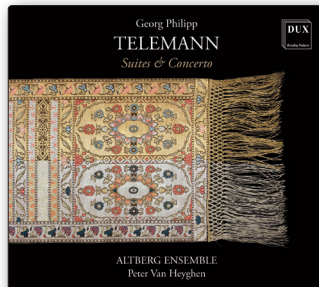
Polecamy także | We also recommend | Nous recommandons également:



DUX 0137



DUX 1758



DUX 1761