

Bach CELLO SUITES THOMAS JARRY PIANO



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

CELLO SUITES
PIANO ARR. THOMAS JARRY

Suite no. 1 in G major BWV 1007

1. Prélude	2'02
2. Allemande	4'03
3. Courante	2'29
4. Sarabande	2'29
5. Menuets I/II	2'50
6. Gigue	1'32

Suite no. 2 in D minor BWV 1008

7. Prélude	4'08
8. Allemande	2'37
9. Courante	2'02
10. Sarabande	3'15
11. Menuets I/II	2'13
12. Gigue	2'28

Suite no. 3 in C major BWV 1009

13. Prélude	3'06
14. Allemande	3'44
15. Courante	2'33
16. Sarabande	3'37
17. Bourrées I/II	3'12
18. Gigue	3'08

Suite no. 4 in E flat major BWV 1010

19. Prélude	3'44
20. Allemande	3'23
21. Courante	3'00
22. Sarabande	3'35
23. Bourrées I/II	4'38
24. Gigue	3'05

Suite no. 5 in C minor BWV 1011

25. Prélude	5'10
26. Allemande	5'42
27. Courante	1'45
28. Sarabande	3'07
29. Gavottes I/II	3'48
30. Gigue	1'59

Suite no. 6 in D major BWV 1012

31. Prélude	3'47
32. Allemande	6'47
33. Courante	3'27
34. Sarabande	3'51
35. Gavottes I/II	2'52
36. Gigue	3'39

Thomas Jarry piano Gaveau concert grand 1953



This year marks the tercentenary of the six Cello Suites by Johann Sebastian Bach, which are now essential pieces in the repertoire. It was not until Pablo Casals shed precious light on them in the late 1930s that the public rediscovered this work. The Catalan cellist restored this almost forgotten score to its place of honour, making it now inseparable from the modern cello...

As for me, I discovered the six suites as a child, in the early 1990s, when my cellist brother Damien was practising them. I remember being struck by the beauty of the first Prélude. As a pianist, I imagined and envied the physical sensations of bow strokes and the contact of fingers with strings that cellists must feel. For many years, I 'played' and 'interpreted' them in my head, almost unconsciously, and as I did so I heard the gradual emergence of polyphony... until the day when I opened the cello score for the first time and put it on the music desk of the piano... It was then that it became obvious to me that I needed to work on transcribing it for my instrument so that I could finally play the Suites in real life!

Here we present a new piano transcription, one which was both aesthetically and technically complex to make. This transcription additionally raises an ethical question: is a work inseparable from its instrumentation? Bach, himself a

transcriber (of works by Marcello, Vivaldi, etc.), seems to have regarded music as living material capable of infinite regeneration, transcending the tool represented by an instrument. In adapting his Cello Suite no. 5 for the lute, he developed the polyphony of his work thanks to the new possibilities offered by this instrument.

The transcription made here for the piano therefore follows this concept of adapting the work to the instrument, reinventing it in the process. With these considerations in mind, new questions arise: can the original score be modified? And above all, can we allow ourselves to do so? The respect inspired by Johann Sebastian Bach might make us have doubts... This is why some transcribers, such as Robert Schumann with the Suite no. 3, have based their harmonizations on the original score, without permitting themselves to change a single note by the Leipzig master.

The risk of this approach is to reduce the work to a single monodic line. Yet this 'single' line oscillates constantly between the bass, *superius* and inner voices, all of which function as indicators of harmony. Although the work was conceived for a quasi-monodic instrument, its composer thought of and constructed it polyphonically and contrapuntally. This is why I felt it necessary to reconsider the starting point by returning to the

original score before adapting it for the keyboard. Holding harmonies until they are resolved, or completing the bass/tenor/soprano melodic lines with the logical continuation of harmonic progressions and other melodic patterns, allows you to go from a single sinusoid to two or even three distinct curves. This sometimes changes the melodic line of the soprano, at the risk of surprising ears accustomed to the original version. This preliminary work offers a three-dimensional vision with contours that are essential for a keyboard transcription.

Stylistically, moreover, I have chosen to give these piano adaptations a Baroque spirit and aesthetic, an orientation not found in existing transcriptions – I particular have in mind Joachim Raff's very romantic vision, or Leopold Godowsky's original and admittedly very interesting transcriptions, which completely change the style.

The French and English Suites, as well as the keyboard Partitas, were invaluable to me because of their similarities to the Cello Suites. These works offered me a multitude of indications regarding rhythmic, harmonic and contrapuntal combinations and arrangements, enabling me to preserve as much of the style of Johann Sebastian Bach and his time as possible. In this way I was able to adapt Bach... by using Bach!

Choice of piano

I chose to record on my personal piano: a 1953 Gaveau concert grand whose action was restored recently. This impressive instrument has fascinated me ever since I was a child. I fell under its spell at the age of thirteen, when it belonged to the Conservatoire in Versailles. After a glorious past (it was played in concert by Georges Cziffra, among others, in the early 1970s), it was damaged by fire in 1973 before being relegated to a music theory room, where I spent many years in its company...

Fascinated by the recordings made in the 50s on these incredible pianos, I used to go and see it in secret, imagining the potential of this fallen behemoth that once allowed us to hear the powerful bass of Cziffra or the pure, crystalline sound of Lipatti during his final recital in Besançon...

A few years later, I lost track of it. In fact, it had moved to the Versailles school of architecture. Over nearly fifteen years, it narrowly avoided being destroyed in weird projects such as makeover competitions or being recycled as a flower tub... Being cumbersome, it finished its municipal career in storage, lost among many discarded objects. It was not without difficulty that I acquired it at auction in 2019, at a price of... one euro per kilo!

Although externally damaged (students'

chewing gum is still stuck to the underside!), its potential was intact. I began to dream of playing it in concert or recording on it! This became possible thanks to the exceptional work of Rémi Combaz. He patiently deployed all his expertise in the quest for the ideal piano, and thus brought it back to life, for which I would like to offer him my warmest thanks. Like a cellist who is physically and emotionally close to his instrument, I am happy to have recorded these six suites on this piano to which I am so attached.

Thomas Jarry

① Allemande₁

Handwritten musical notation for measures 1 and 2. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). Measure 1 contains a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 2 continues the melodic line and includes a complex chordal texture in the bass.

Handwritten musical notation for measures 3 and 4. The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). Measure 3 features a melodic line in the treble and a bass line with some triplets. Measure 4 continues the melodic line and includes a complex chordal texture in the bass.

Handwritten musical notation for measures 5 and 6. The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). Measure 5 features a melodic line in the treble and a bass line with some triplets. Measure 6 continues the melodic line and includes a complex chordal texture in the bass.

Handwritten musical notation for measures 7 and 8. The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). Measure 7 features a melodic line in the treble and a bass line with some triplets. Measure 8 continues the melodic line and includes a complex chordal texture in the bass.

Nous fêtons cette année le tricentenaire des six Suites pour violoncelle de Johann Sebastian Bach, aujourd'hui pièces incontournables du grand répertoire. Il a fallu attendre le précieux éclairage de Pablo Casals, à la fin des années 1930, pour que le public redécouvre cette œuvre. Le violoncelliste catalan a redonné ses lettres de noblesse à cette partition quasiment oubliée, la rendant aujourd'hui indissociable du violoncelle moderne...

Pour ma part j'ai découvert les suites enfant, au début des années 90, lorsque Damien, mon frère violoncelliste, les travaillait. Je me souviens avoir été saisi par la beauté du premier Prélude. Pianiste, j'imaginai et enviais les sensations physiques des coups d'archet et du contact des doigts sur la corde que devaient ressentir les violoncellistes. Pendant de nombreuses années, je les ai « jouées » et « interprétées » dans ma tête, presque inconsciemment. Ce faisant j'entendais une polyphonie qui s'en dégageait peu à peu ... Jusqu'au jour où j'ouvris pour la première fois la partition pour violoncelle et la posai sur le pupitre du piano... C'est à ce moment que le travail d'une transcription pour mon instrument fut une évidence, pour pouvoir enfin ancrer ces suites dans la réalité !

Il en est proposé ici une transcription inédite au piano, travail à la réalisation complexe

sur les plans esthétiques et techniques. Qui plus est, cette transcription pose une question déontologique : une œuvre est-elle indissociable de son instrumentation ? Bach, transpositeur lui-même (des œuvres de Marcello, Vivaldi...), semble considérer que la musique est un matériau vivant, pouvant se régénérer à l'infini, outrepassant l'outil que représente un instrument. C'est ainsi qu'en remodelant sa cinquième suite pour violoncelle au luth, il développa la polyphonie de son œuvre grâce aux nouvelles possibilités que lui offrait cet instrument.

La transcription réalisée ici pour le piano va donc dans le sens de cette conception : adapter l'œuvre à l'instrument par lequel elle va se réinventer. Ces considérations étant posées, de nouvelles questions émergent : la partition originelle peut-elle être modifiée ? Et surtout, pouvons-nous nous l'autoriser ? Le respect qu'inspire Johann Sebastian Bach pourrait nous en faire douter... C'est ainsi que certains transpositeurs, comme Robert Schumann dans la troisième suite, basent leurs harmonisations sur la partition originale, sans s'autoriser le changement de la moindre note du maître de Leipzig.

Le risque de cette conception est de réduire cette œuvre à une seule et même ligne monodique. Or cette « seule » ligne oscille en permanence entre basse, supérieurs et voix

intérieures, qui constituent autant d'indications harmoniques. L'œuvre est certes conçue pour un instrument quasi monodique, mais son auteur l'a pensée et construite de manière polyphonique et contrapunctique.

C'est pourquoi j'ai jugé nécessaire de reconsidérer le point de départ en retravaillant la partition originale, avant de l'adapter au clavier. Ainsi, poursuivre les tenues des harmonies jusqu'à leurs résolutions ou encore compléter les lignes mélodiques de basse/ténor/soprano par continuité logique des marches harmoniques et autres schémas mélodiques, permet de passer d'une seule sinusoïde à deux, voire trois courbes distinctes. La ligne mélodique du soprano s'en trouve parfois changée, au risque de surprendre les oreilles habituées à la version originale. Ce premier travail offre une vision en trois dimensions, relief indispensable à une transcription pour clavier.

Par ailleurs, sur le plan stylistique, j'ai choisi d'animer ces adaptations pianistiques d'un esprit et d'une esthétique baroque, parti pris non retrouvé dans les transcriptions existantes. Je pense notamment à la très romantique vision de Joachim Raff, ou encore aux transcriptions originales et certes très intéressantes de Léopold Godowsky, réalisées dans une totale refonte stylistique.

Les Suites françaises et anglaises, ainsi que les Partitas pour clavier m'ont été d'une aide précieuse par leurs similitudes avec les suites pour violoncelle. Ces œuvres m'ont donné une multitude d'indications sur les combinaisons et agencements rythmiques, harmoniques et contrapunctiques, me permettant de préserver au maximum le style de Bach et de son époque. Et ainsi d'adapter du Bach... avec du Bach !

Le choix du piano

J'ai choisi d'enregistrer sur mon piano personnel. Il s'agit d'un piano de concert Gaveau de 1953 dont la mécanique a été récemment restaurée. Cet instrument impressionnant me fascine depuis mon enfance. Je suis tombé sous son charme à treize ans, lorsqu'il appartenait au Conservatoire de Versailles. Après un passé glorieux (il fut joué en concert par Georges Cziffra entre autres au début des années 70), il fut endommagé par un incendie en 1973 avant d'être relégué dans une salle de solfège où j'ai pu le côtoyer pendant de nombreuses années...

Passionné par les enregistrements des années 50 sur ces pianos incroyables, j'allais le voir en cachette, imaginant le potentiel de ce mastodonte déchu qui permettait jadis d'entendre les basses puissantes d'un Cziffra ou le son pur

et cristallin d'un Lipatti lors de son dernier récital à Besançon...

Quelques années plus tard, je perdis sa trace. Il avait en réalité déménagé à l'École d'Architecture de Versailles. Pendant près de quinze ans, il évita de justesse des projets farfelus comme des concours de relooking ou de recyclage en bac à fleurs... Encombrant, il finit sa carrière municipale stocké, perdu au milieu de multiples objets mis au rebut. C'est non sans mal que je l'acquis aux enchères en 2019, au prix ... d'un euro le kilo !

Bien qu'abîmé extérieurement (les chewing-gums des élèves sont encore collés dessous !), il conservait un potentiel intact. Je me pris à rêver de le jouer en concert ou en enregistrement ! Ce qui fut rendu possible grâce au travail exceptionnel de Rémi Combaz. Patiemment, il a déployé tout son savoir-faire dans la quête du piano idéal, pour ainsi le faire revenir à la vie. Je tiens à l'en remercier chaleureusement. Tel un violoncelliste proche physiquement et sentimentalement de son instrument, je suis heureux d'avoir enregistré ces six Suites sur ce piano auquel je tiens tant.

Thomas Jarry





Enregistré du 29 août au 2 septembre 2023 au Théâtre des Arcades, Buc, France

Direction artistique : Florent Ollivier, Gaétan Jarry

Prise de son, montage, mixage et mastering : Florent Ollivier

Enregistré en 24 bits/96kHz

Thomas Jarry joue un piano Gaveau 1953, restauré par Rémi Combaz (Pianos Combaz)

Préparation et accord : Rémi Combaz/Adnan Kilic

English translation by Peter Bannister

Couverture par Emeline Jarry

Photo panneau intérieur : Sébastien Mathé

[LC] 83780

AP352 Little Tribeca © 2024 Thomas Jarry © 2024 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com

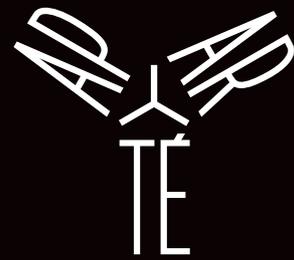
Je dédie cet enregistrement aux cinq femmes de ma vie, mon épouse Emeline ainsi que nos quatre filles, Valentine, Louise, Madeleine et Gabrielle. Je les remercie de tout mon cœur pour leur patience et leur soutien sans faille dans ce projet de longue haleine... Je dédie particulièrement à Emeline l'enregistrement du Prélude de la *Suite n° 2*.

Je remercie toute l'équipe de Little Tribeca pour leur confiance ainsi que toutes celles et ceux qui m'ont aidé à l'aboutissement de ce projet.

Je remercie vivement Christine Blouet Chapiro pour son aide précieuse, mes parents Xavier et Armelle Jarry, ainsi que Jean-Luc Bérard, Franck Laurent, Bernard Faulon, Louis et Véronique de Gaulle, Elizabeth Keating, Françoise Russo-Marie, Marie-Laure Chaix, Michèle Manganaris, Andrée de Garam, Etienne Marronnier, Hana Gottsdiener, Rosine Sapoval, Jacques Dor et Pauline Yon pour leur amical soutien, indispensable à la concrétisation de cet album.

Je tiens à remercier la ville de Buc et particulièrement la directrice du théâtre des Arcades, Anissa Thamin, qui nous a si chaleureusement accueillis.

Enfin, je remercie mille fois Florent Ollivier, directeur artistique et ingénieur du son aux si précieux conseils, ainsi que mon frère Gaétan Jarry, co-directeur artistique.



apartemusic.com